Münster 1936 No 9 Phil DiSS

Zeichnung und Grafik des deutschen Impressionismus und Expressionismus

(Im Zeitraum von etwa 1910-1920)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Ludwig Chastinet chastinet

aus Wolbeck

1936

Druck: Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Juli 1934.

Dekan: Herr Professor Dr. Baumstark.
Referent: Herr Professor Dr. M. Wackernagel.

Inhaltsangabe.

	Seite
Einleitung	1
I. Die Darstellungsmittel	3
II. Der Darstellungsinhalt	6
1. Bei den Impressionisten	6
2. Bei den Expressionisten	10
III. Die Darstellungsform	14
1. Das Porträt	14
2. Der Akt	18
a) Einzelakt	
b) Mehrere Akte — Aktkomposition	
3. Tiere	31
4. Die bekleidete Figur	33
a) Einzelfigur	
b) Mehrere Figuren	
5. Szenen erzählenden Inhaltes	36
6. Landschaft	40
Zusammenfassung	
Angabe der Abbildungen	
Literaturverzeichnis	

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547204_0069

Zeichnung und Grafik des deutschen Impressionismus und Expressionismus.

(Von etwa 1910—1920.)

Das, was man in der Malerei Impressionismus nennt, ist eine mehr oder minder französische Angelegenheit. Die Entstehungsgeschichte seines Namens ist bekannt. Monet hatte eines seiner Bilder, das einen Sonnenaufgang darstellte, mit dem Beiwort „Impression" unterschrieben. Das Wort wurde von einem Pariser Witzblatt spöttisch aufgegriffen und diente seitdem zur Bezeichnung der neuen Bewegung *). Der Name „Expressionismus" verdankt ähnlichen Zufallsmomenten seine Entstehung.

Man mag die erstgenannte Bezeichnung insoweit gelten lassen, als gerade Monet hauptsächlich und im Verlaufe der Entwicklung immer mehr die Aufgabe der Kunst dahin beschränkt hat, die Erscheinung der Dinge im Wechsel des Lichtes im Bilde festzuhalten. Maler wie Pissarro, Sisley schließen sich an. Cézanne, der anfangs mitmachte, schwenkt bald ab und geht eigene Wege. Ebenso hat Renoir nur ungern mit den Impressionisten zusammen genannt werden wollen. Tatsächlich reicht er erheblich weiter, nicht nur in die Zukunft, sondern vor allem in die Vergangenheit. Der süße Schmelz seiner Farben überdeckt ein Gerüst, das in seinen Skulpturen unverhüllt zutagekommt, und entnimmt dem Freilicht nur Äußerlichkeiten. Degas, sofern er in seinen Figurenbildern landschaftliches Beiwerk benötigte, fabrizierte es, funkelnd im Licht, in seinem Atelier.

In Deutschland setzt der Impressionismus erheblich später ein und stellt etwas gänzlich Anderes dar. Seine Hauptvertreter sind mit Liebermann, Corinth, Slevogt genannt. Vor allem letzteren beiden eignet ein Hang zur großfigurigen Komposition erzählenden Inhaltes, der in dieser Weise in Frankreich nicht begegnet. Das Lebenswerk aller Drei wirkte fragmenthaft, ließe man ihr grafisches Oeuvre unberücksichtigt. Dadurch ist ihre Kunst rein äußerlich schon von der französischen getrennt. Über die tiefer liegenden Wesensverschiedenheiten mag am Schluß der Darstellung noch ein Wort gesagt werden.

Gelangen in der Malerei mit dem pastosen Farbauftrag, mit der schnellen Pinselführung, mit der Helligkeit der Tonwerte Momente zum Austrag, die immerhin die Bezeichnung „Impressionismus" auch für die deutsche Kunst rechtfertigen, so mag es vollends gewagt erscheinen, den Begriff auf Zeichnung

*) W. Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart, S. 56.

und Grafik auszudehnen, die in manchem in gänzlich andere Richtung weisen. Was hat eine Aktzeichnung Corinths oder eine Slevogtsche Illustration im Grunde mit „Impressionismus" zu tun?

Mit der Bezeichnung „Expressionismus" steht es nicht viel besser und insofern noch schlechter, als unter seinem Namen eine weit größere Zahl von Künstlern wohl oder übel zusammengefaßt wird, so daß die Spannweite beträchtlich wird. Einem differenzierten Unterscheidungsbewußtsein mag es als eine geradezu unvorstellbare Zumutung erscheinen, das Werk von Künstlern wie Nolde und Hofer, O. Müller und Beckmann, Heckel und Kokoschka unter einem Begriff zu sammeln. Trotzdem ist es, aus weiterem Abstande jedenfalls, berechtigt, die verschieden gearteten Künstler, die zumeist der gleichen Generation angehören, zusammen zu nennen. Das überzeugt, hält man die erstgenannten älteren Künstler, denen sich weitere Künstler geringeren Umfanges mit derselben Tendenz zwanglos anschließen lassen, dagegen. Alle individuellen Verschiedenheiten verschwinden plötzlich vor dem Unterschied der beiden Stile.

Dabei besteht allerdings die Gefahr, daß man „von einer vorgefaßten Meinung, die der Stilbegriff enthält, seinen Ausgang nimmt, anstatt von den Erscheinungen der Kunst selbst" *). Und das umso eher, als die Wortbedeutung des Namens „Expressionismus" „eine Charakteristik enthält, die keineswegs für alle Erscheinungen der neuen Kunst Gültigkeit beanspruchen darf". (s. Anm.) Es wird so leicht der Anschein erweckt, als ob „die Einstellung auf Ausdruck eines Seelischen" die Besonderheit des Expressionismus ausmache. Das gilt zum mindesten jedoch nicht in so verallgemeinerter Formulierung, in der häufig vom „expressiven Gehalt" des neuen Stiles gesprochen wird. Abgesehen davon, daß mit solchen Gemeinplätzen nichts über die besondere Stilform des Expressionismus und seinen Gegensatz zur impressionistischen Formgebung gesagt ist (s. Anm.). Ihn zu erfassen, ist nur möglich durch Vergleich und eine ins Einzelne gehende Analyse der Werke. Sie mag im Folgenden versucht werden.

Es versteht sich, daß der Gegensatz der beiden Richtungen, mit welchen Begriffen immer man ihn benennen möge, keine festumrissene Größe darstellt. Nicht nur sind die Übergänge zwischen beiden Strömungen fließend — beide Strömungen sind, nichts weniger als konstant, in sich selbst bewegt und wachsen erst allmählich zu ihrem eigentlichen Wesensinhalt. Das ist ohne Weiteres verständlich, vergegenwärtigt man sich, daß die Träger der Entwicklung lebende Menschen sind, die ihre eigene Entwicklungskurve aufweisen. Von den Impressionisten ist Slevogt der Jüngste. Er ist 1868 geboren, Corinth und Liebermann folgen ihm jeder im Abstand von einem Jahrzehnt. Corinth ist 1858 geboren, Liebermann 1847.

Die Mehrzahl der Expressionisten steht ihnen gegenüber als die Generation der um 1880 Geborenen. Sie sind so wenig wie die Impressionisten von Anfang an „fertig". Einige ihrer Hauptvertreter schließen sich im Jahre 1906 zur „Brücke" genannten Gemeinschaft zusammen, die nur wenige Jahre besteht.

*) C. Glaser, Die neue Grafik. Kunst und Künstler, 1920, S. 53.

Von älteren Künstlern gehört ihr außer Amiet, geboren 1868, und O. Müller, geboren 1874, Emil Nolde, kurze Zeit an. Er ist, 1867 geboren, ein Jahr älter als Slevogt, zwei Jahre älter als Matisse. Er repräsentiert in seinem seit 1910 sich ziemlich gleichbleibenden Werk eine Stilstufe, über die seine jüngeren Weggenossen bald hinauswachsen. Ihre Entwicklung mag in anderem Zusammenhang noch gestreift werden. Max Beckmann, stärker als die anderen Künstler, herkömmlicher Formweise verhaftet, findet erst gegen Ende des Krieges die seinem Wesen gemäße Ausdrucksform. Ähnlich verhält es sich mit Carl Hofer, der bei Thoma in die Schule ging, später Einflüsse von Marées und Cézanne verwertete. Im malerischen Werk Kokoschkas, der einer der Jüngsten ist, (1888 geboren), sind bisher bereits 4 Perioden deutlich zu unterscheiden. Die Entwicklung des Zeichners verläuft ähnlich rapide. Nach tastenden Versuchen des Anfangs, die von Klimt und Schiele berührt sind, lockert sich die Form allmählich. Das Spinnennetz von ehedem verliert das ängstlich Springende von Punkt zu Punkt. Die Zeichnung wird sinnlich schöner, indem sie malerischer wird. Das mag seit etwa 1915 sein.

Die Impressionisten stehen in dieser Zeit längst auf eigenen Füßen. Obschon immer naiv der Natur gegenüber, obschon immer wieder mit der Quellfrische ursprünglichen Verwundertseins jeder neuen Aufgabe gegenüber begabt, offenbaren sie keine neuen Züge mehr. Nur Corinth erlebt die überraschende Wende seines Altersstiles, der seit 1920 immer mächtiger hervorbricht.

Die sogenannten „Expressionisten" umgekehrt werden in den 20iger Jahren zusehends ruhiger. Der Elan der Jugend ist dahin. Der Strom wird breiter und fließt gemächlicher. Heckel kehrt stärker das Idyllische seiner Natur hervor. Kirchner verarbeitet Einflüsse Picassos und der Surrealisten. Auch Hofer hat vor Kurzem eine Wende erlebt und ist unter die Abstrakten gegangen.

Von daher mag die zeitliche Begrenzung des Themas gerechtfertigt sein, welche die Zeit von etwa 1910 bis 1920 umfaßt.

I. Die Darstellungsmittel.

Eigentümlichkeit zumal des bildkünstlerischen Schaffens ist seine Bindung an die Gegebenheiten des Stoffes. Selbst der Künstler, der rein gedankliche Vorstellungen ausdrücken möchte, ist genötigt, sie in einem bestimmten Material zu verwirklichen, und der aufnehmende Betrachter des Werkes kommt seinerseits um diese scheinbaren Äußerlichkeiten nicht herum. Ja, sie sind, Quelle reinsten Genusses, direkte Vermittler der künstlerischen Intention. So eng ist das Sosein des Kunstwerks mit den Besonderheiten des Stoffes verknüpft, in dem es seine Existenz besitzt.

Durch diese Bemerkungen soll nicht der Eindruck erweckt werden, als ob das Ausdrucksverlangen des Künstlers, oder, allgemeiner gesehen, der Stilwille einer Zeit von dem vorliegenden Material bestimmt werde. Vielmehr ist es

gerade umgekehrt. Auch hier gilt der Satz, daß der Geist es ist, der sich den Körper baut. Daher mag es auch gerechtfertigt sein, wenn in dieser Arbeit zwei so auseinander liegende Dinge wie Zeichnung und Grafik in einem Atem genannt werden. Durch ihren Gegensatz zur Malerei vereinbar, sind sie nur Objekt, anhand dessen der Gegensatz zweier Gegenströmungen demonstriert werden soll. Wobei die letzten Folgerungen in Ergebnis sich mit den Feststellungen notwendig decken, die aus der Betrachtung der gleichzeitigen Malerei zu gewinnen sind. Gegen Schluß verwischen sich die Grenzen, die am Anfang klar zu Tage kommen.

Es liegt somit außerhalb des Rahmens der gestellten Aufgabe, auf die besonderen Bedingungen des grafischen Verfahrens und seiner Entwicklung einzugehen. Die Frage ganz allgemein ist nur, ob und wieweit der Gegensatz von Im- und Expressionismus in der Handhabung der technischen Mittel sich äußert. Ob bestimmte Techniken jeweils bevorzugt oder vernachlässigt werden usw.

Den Impressionismus kennzeichnet eine denkbare Promptheit im Verhältnis zu seinem Mittel. Dem Impressionisten ist alles daran gelegen, einen empfangenen Eindruck möglichst schnell zu Papier zu bringen, damit nichts von der ersten Frische verloren gehe. Wobei ihm an und für sich jedes Mittel recht ist. Die Handzeichnung liegt ihm, wie sich daraus versteht, am nächsten, und er verrät hierin seine eigentliche Stärke. Das grafische Verfahren ist ihm zunächst lediglich willkommenes Vervielfältigungsmittel. So sind vor allem die zahlreich verfertigten Lithografien in ihrer Wirkung jedenfalls von Handzeichnungen kaum zu unterscheiden. In der Radierung tritt dann stärker der Charakter des Druckes hervor als die wesensmäßige Verschiedenheit der Grafik gegenüber der Zeichnung. Obschon in dem besonders geschätzten „kalte Nadel"-Verfahren alles getan ist, die Handschrift möglichst unverwischt erscheinen zu lassen. Darin begegnen sich Impressionisten und Expressionisten. Man spürt zumal bei Ersteren die Regung, die jeden Strich lebendig macht und im Material Förderung findet, Widerstände gegebenenfalls zu nutzen versteht. Nichts von dem dummen Kleben des Spezialisten an der Technik, als ob sie im Stande sei, Leben zu erzeugen. Anfänglicher Spieltrieb erwacht angesichts der Platte und versucht sich. Es lockt, Striche zu machen. Einmal über das ganze Ding hinzufahren, mal leicht drüberhin spielend, mal nachdrücklicher einschneidend. Ein Wunder, wie Mensch, Tier, Landschaft aus dem Gekritzel hervorwachsen. Indem man bei alledem den Blick auf die Wirklichkeit richtet, zeigt sich sogar die Möglichkeit zu malen. Immer dichter wird der Strichregen, geht in die tiefsten Schwärzen, die gegen das Weiß des Papieres kontrastieren. Dazwischen eine ganze Skala von Halbtönen aus entsprechend lockerer Schraffur gewebt. In den Walchenseelandschaften Corinths dröhnt das ganze Orchester. Von den Expressionisten ist bei ähnlicher Souveränität dem Mittel gegenüber Kirchner am differenziertesten, ohne jedoch malerische Wirkung im illusionistischen Sinn erzielen zu wollen. Im Allgemeinen drängt sie ihre linearzeichnerische Tendenz, mit den Mitteln hauszuhalten. Sie bemühen sich, durch bewußte Ökonomie

dem Material, seiner eigentümlichen Schönheit, gerecht zu werden. Eine Absicht, die sich der allgemeinen, auf Einfachheit drängenden Stiltendenz unterordnet.

Daß der Stil die Wahl dieser oder jener Technik und ihre jeweils verschiedene Handhabung bestimmt, verdeutlicht besonders klar die Entwicklung des Holzschnitts (soweit in der knapp bemessenen Zeitspanne überhaupt von Entwicklung zu sprechen ist).

Es ist nicht erstaunlich, daß die Impressionisten so gut wie garnicht sich des Holzschnitts bedient haben. Er kommt ihrer malerischen Gesinnung wenig entgegen. Wie sie auch beim Zeichnen, versteht sich, mit weichem Bleistift arbeiten, womöglich aber zur Kreide oder Kohle greifen. Es gibt vereinzelte Holzschnitte von Corinth, so z. B. ein Blatt mit der Darstellung der ersten Menschen, „Im Schweiße deines Angesichts" (1919) betitelt. Eine Vision von gewiß großartiger Kühnheit, mit dem oberhalb des mächtigen Paares in dunkler Silhouette drohenden Hunde, im ganzen aber verfließend, wenig materialentsprechend. So sind bei dem Bestreben, auch hier wie gewohnt nach Licht und Schatten zu modellieren, die Gestalten vollständig zerfetzt. Nolde geht schon weiter, zerfasert die Details weniger, läßt Licht und Schatten greller kontrastieren. Aber auch er, indem er die Technik seinem Ausdrucksverlangen gefügig macht, verlangt vom Material, wozu es von sich auch nicht gewillt ist. Im Effekt gleichen seine Blätter Tuschezeichnungen, die schwarzen Partien breitfleckig gegen das Weiß fließend, dynamisch bewegt, wobei das Auge Mühe hat, die scheinbar willkürlich wechselnden Flecken zu gegenständlicher Erscheinung zusammenzuziehen. Eine ähnliche Zwischenstellung behauptet der stammesverwandte Rohlfs (geboren 1849), der manchmal allerdings in die verlaufenden Flecken mit langgezogenen Konturen heftig dazwischenfährt. Die Vertreter der Brücke hauptsächlich, anfänglich den letztgenannten Künstlern nahestehend, verhelfen der Wesensart des Holzschnittes zu ihrem Recht. Schwarze und weiße Partien, energisch gegeneinander abgegrenzt, kontrastieren großflächig und sind nicht eigentlich als Licht- und Schattenangaben in illusionistischen Sinn aufzufassen. Außerdem wird jetzt erst der Widerstand gespürt, den das harte Holz dem durchpflügenden Messer entgegenbringt. Es erlaubt weniger, rundliche Kurvenschwünge zu ziehen, als daß es geradezu zwingt, in harteckigem Umbruch von neuem anzusetzen. Ein Holzschnitt Schmidt-Rottluffs ist so in seiner ganzen Art einer Kreidezeichnung Corinths z. B. denkbar entgegengesetzt. In beiden Fällen erscheint der Stilwille als mit den Absichten des Materials zu vollkommener Deckung gebracht. Gleichwohl wird man denselben Stilwillen auch in anderen Techniken, wenn schon weniger kongruent, ausgeprägt finden. Ein Porträtkopf Heckels verrät seine Stileigentümlichkeiten so gut in der Bleistiftzeichnung wie in der Radierung, wie im Holzschnitt. Wobei, wie gesagt, eine Technik meistens den Ton angibt und den anderen Techniken etwas von ihrer Art mitteilt. Manche Lithographien Heckels wirken ausgesprochen holzschnittmäßig.

So sind schon Handhabung und Wahl der Technik imstande, auf den Gegensatz impressionistischer und expressionistischer Zeichnung ein Licht zu werfen. Natürlich sind die Grenzen nicht fest zu ziehen. Es gibt vermittelnde Übergänge. So fügt der Zeichner Kokoschka z. B. sich schlecht in die allgemeine Entwicklung ein. Jünger als die Mehrzahl der Expressionisten, weist er manche Züge auf, die ihn eher mit dem Impressionismus verbinden. Es paßt zu dem eben entworfenen Bilde, daß Kokoschka als einziges grafisches Verfahren die Lithographie benutzt hat.

II. Der Darstellungsinhalt.

1. Bei den Impressionisten.

Zielt die Arbeit im Wesentlichen auf die Herausstellung des Gegensatzes impressionistischer und expressionistischer Formgebung, so ist darüber die Frage nach dem gegenständlichen Inhalt der Darstellung nicht zu vernachlässigen. Die Frage „Was ist dargestellt?“ wird die Erste sein vor der Weiteren „Wie unterscheidet sich die impressionistische von der expressionistischen Formauffassung, Gestaltung der gegenständlichen Erscheinungswelt, die für beide Ausgangspunkt ist. Die letzte Behauptung weckt schon Bedenken und ruft die Frage auf nach dem Wert, der überhaupt von den Künstlern beider Richtungen dem Gegenständlichen beigemessen wird. Die formale Verschiedenheit eines impressionistischen von einem expressionistischen Landschaftsbilde z. B. gründet letzlich in dem verschiedenartigen Erlebnis der Landschaft, in der Verschiedenartigkeit des jeweiligen Standpunktes, der eine Akzentverschiebung erzeugt. Die Skizze eines Naturausschnittes bedeutet etwas anderes als die Verdichtung, Sichtbarmachung von Bildern, die in der Vorstellung lebendig sind. Es ist nicht gleichgültig, ob das Bemühen eines Künstlers auf möglichst lebendige Veranschaulichung des Gegenständlichen drängt oder ob der Gestaltungsprozeß, in den Vordergrund gerückt, zum Selbstzweck erhoben wird, dem gegenüber der gegenständliche Ausgangspunkt als nebensächlich empfunden wird. Von der Bewertung des Gegenständlichen ist die Wahl des Motivs abhängig, das für darstellungswürdig befunden wird. Impressionismus und Expressionismus werden sich schon in diesem Bezug unterscheiden.

Das Reich des Sichtbaren in weitestem Umfange ist, wie der Name schon andeutet, vorzüglich die Domäne des Impressionismus. Das gilt im Hinblick auf das malerische Werk der Impressionisten, aber doch auch, wenn schon nicht so ausschließlich, bezüglich ihres grafischen Werkes. Bedienen die Impressionisten, Slevogt voran, mit Vorliebe sich des grafischen Verfahrens, um den Gestalten ihrer erzählenden Phantasie bildhaften Ausdruck zu verleihen und scheint damit ein spezifisches Aufgabengebiet ihrer grafischen Be-

tätigung bezeichnet, so ist andererseits die enge Verbindung des grafischen mit dem malerischen Werk hervorzuheben. Dieselben Vorwürfe begegnen auf diesem wie auf jenem Gebiet. Am Anfang selbst der ausschweifendsten Malerei steht die Zeichnung. Die Zeichnung über weite Strecken erscheint als Anfangsstadium, als vorbereitende Arbeit auf das Ölbild, das Endziel ist. Ihr häufig studienhafter Charakter ist nicht zu verkennen, ihre Tendenz auf exakte Festlegung scharf beobachteter Naturformen, die in mannigfaltigster Weise als Übungsstoff gewissermaßen sich anbieten. In dem Sinne ist die Unmenge der Aktzeichnungen Corinths zu werten. Genaueste Kenntnis des menschlichen Körpers, des männlichen wie des weiblichen in allen Stellungen, ist die Voraussetzung für alle weitere Arbeit. Es gibt kaum eine großfigurige Komposition, der nicht detaillierteste Einzelaufnahmen vorangingen. Corinth hat sehr viele skizzenhafte Vorstudien zu seinen Gemälden gemacht. Von Liebermann, der weniger mit Aktzeichnungen hervorgetreten ist, gibt es ähnliche Detailzeichnungen zu größeren Gemälden wie „Samson und Delila", „Zum barmherzigen Samariter" usw. Für das Gemälde „Der Jäger" hat Liebermann die verschiedensten Aktzeichnungen verfertigt, um das Bewegungsmoment herauszubringen und das sogar, obschon es sich bei dem Gemälde um eine bekleidete Figur handelte. Sein Vorgehen ist symptomatisch überhaupt für das Streben der Impressionisten nach Naturwahrheit und andererseits für ihr Haften am Naturvorbild selbst da, wo es sich um Schöpfungen der Phantasie handelt.

Die sind viel zahlreicher als man zunächst vielleicht erwarten möchte. Bezeichnenderweise aber tragen sie den Charakter von Historienbildern, einer Bildgattung, die uns merkwürdig veraltet anmutet und mit Atelierstaub behaftet erscheint. Sie kam den Absichten der Impressionisten, zumal Slevogt und Corinth, entgegen, die das Zeug hatten, zu erzählen und es ausführlich besorgten, mit liebevollstem Interesse an den Begleitumständen, die ein Vorgang der Geschichte mit sich zu bringen pflegt. Das „Historienbild" ist zumal aus dem Oeuvre Corinths nicht wegzudenken. Bei ihm ist die angedeutete wechselseitige Beziehung zwischen Gemälde und Zeichnung besonders handgreiflich. Die Handzeichnung ist wohl das Nächstliegende, handliches und stets bereites Mittel, die erste Konzeption festzuhalten. Ein Entwurf zu „Perseus und Andromeda" gibt nicht viel mehr als flüchtige Skizze, Umriß des Gesamten. In einer Zeichnung „Susanna und die beiden Alten" sind letztere locker angelegte Zugabe zu der offenbar nach dem Modell gemachten „Aktstudie" der weiblichen Gestalt. Die Zeichnungen wirken extrakthaft, geben den Kern der Handlung. Wobei sie oft in gleicher Weise ein Gemälde oder eine Radierung vorbereiten. Der Unterschied zwischen Gemälde und Radierung ist nicht wesenhaft und kaum vom Künstler anders empfunden worden. Beide dienen zur Gestaltung von Bildgedanken, die den Künstler meistens jahrelang beschäftigen. Oft nimmt er nach Jahren einen schon im Gemälde verarbeiteten Bildstoff, der mit Vorliebe dem alten Testament, der Mythologie, der Dichtung Homers entnommen ist, wieder auf und schafft ihn in der Radierung neu. „Zeichnung wird rückverwandelt in Malerei, und was im Gemälde zu-

weilen allzu materiell war, erscheint in Schwarz-Weiß gleichsam aus unirdischem Stoffe geformt." Glaser: „Die Graphik der Neuzeit".

Bei Slevogt hebt sich die Zeichnung deutlicher von der Malerei ab. Sie dient ihm ausschließlicher als den übrigen Impressionisten dazu, seinen Erzählertrieb zu befriedigen. Er betont stärker den Charakter der Sondergattung, die spielerischste Improvisationen hinzuzaubern erlaubt. Seine graphischen Blätter, aus „Scherz und Laune" geboren, bereiten nicht Bilder vor, und man denkt an nichts weniger als an Ölmalerei. Neben der Unmenge der meist abenteuerlichen Geschichten, die Slevogt erzählt, treten die der natürlichen Wirklichkeit entlehnten Darstellungsgegenstände erheblich zurück. Wie Liebermann und Corinth hat Slevogt wenn auch nicht annähernd so häufig Porträts gezeichnet, und damit ein Stoffgebiet betreten, das dem Wirklichkeitssinn der Impressionisten überhaupt sehr gelegen war. Es sei in diesem Zusammenhang nur an die zahlreichen Bildnisköpfe, Porträtdarstellungen von Künstlern wie Großmann, Purrmann usw. erinnert. Er hat eine Reihe von Selbstporträts gemacht. Es sind einige Naturskizzen zu erwähnen, insonderheit die von der Rennbahn wie die Tierstudien. Auffällig ist das fast gänzliche Fehlen der Landschaft. Die Vedute ist nicht Slevogts Sache. Er schätzt die in glühende Farben getauchte, womöglich durch effektvolle Beleuchtung festlich über sich selbst erhöhte Landschaft, die nicht selten zum Schauplatz einer phantastischen Szene wird wie in den herrlichen Lederstrumpf-Illustrationen.

Bei Liebermann ist es umgekehrt. Er ist am ehesten als Impressionist anzusprechen, als er da am meisten befriedigt, wo er unmittelbare Natureindrücke verarbeitet. Seine Behandlung phantastischer Bildstoffe ist weniger geglückt. Die zahlreichen Figuren, die er dargestellt hat, sind mit Vorliebe dem schlichten Alltagsleben abgelauscht und entbehren jeglicher Pose. Sie gehen auf im Genuß stiller Tätigkeit. Meistens umgibt sie der weite Raum. Das Licht flutet drüberhin und schmelzt die Masse zusammen, die so viel bedeutet, wie das Blätterdach, das sie überschattet. Wenig fehlt und die menschliche Figur wird zur Staffage, ein dunkler Punkt, der sich in der Weite des umgebenden Raumes verliert. Nicht selten herrscht die Landschaft allein, vorzüglich die norddeutsche Landschaft, das holländische Flachland. Die Alleen kommen hinzu und später der Garten des Künstlers. Werke, durch die der deutsche Impressionismus (auch wenn man nur die Grafik berücksichtigt) seine spezifische Note erhalten hat. Waldemar Rösler hat dasselbe Stoffgebiet behandelt.

Corinth ist erst sehr spät zur Landschaft gekommen, wie er spät und halb zufällig „das Radieren" gelernt hat. Seine besondere Liebe gehörte von je her der Ölmalerei und das bedeutete, gegenständlich gesehen, fast ausschließlich Figurendarstellung. Wobei dieselben Stoffe gleichzeitig von der Grafik aufgenommen wurden. Zunächst und vor allem der Akt, die Aktkomposition, die mythologische Szene dann, die Legende, die Bibel. Dann die menschliche Figur, Ganzfigur und Porträt. Der häusliche Umkreis liefert ihm vorzüglich

die Modelle. Zahlreicher als bei jedem anderen Künstler sind die Selbstporträts. Da seinem Malerblick jedes Objekt darstellungswert erschien, konnte es nicht ausbleiben, daß ihm die Landschaft als Motiv aufstieß. Wie den Bau des menschlichen Körpers konnte man das Gerüst eines Baumes verfolgen. Das geschah nicht ohne Sinn für das quellende Leben aller gewachsenen Kreatur. Im Grunde handelte es sich um vertrauten Besitz, der keine Verwunderung erregte *). Das besondere Geheimnis landschaftlicher Stimmung berührte ihn stärker erst nach der Krankheit. Mit der 1918 erfolgten Übersiedlung an den Walchensee drängt sich die Landschaft vor und beansprucht beinah den Hauptplatz im Oeuvre des Künstlers. Der See ist in unzähligen Radierungen, Lithos, Zeichnungen dargestelltes Motiv.

Überblickt man noch einmal das Darstellungsgebiet impressionistischer Zeichnung und Grafik, so ist zusammenfassend zu sagen: Was bei aller Verschiedenheit der Einzelindividualitäten die Hauptmeister des deutschen Impressionismus eint und den Impressionismus bereits vom Darstellungsinhalt her gesehen als in seiner Gesamttendenz verschieden wenn nicht gegensätzlich gegenüber der Strömung des Expressionismus erscheinen läßt, ist der Umstand, daß die genannten Künstler (und zahlreiche andere Künstler geringeren Umfanges mit derselben Tendenz lassen sich zwanglos anschließen) mit der Naturbetrachtung beginnen. Die Natur bedeutet bei jedem ihrer Werke den Ausgangspunkt. Die Natur, d. h. das Reich des Sichtbaren in weiterem Umfange. Es ist überraschend, wie wenig der Begriff „Natur" bei den Impressionisten sich mit den der „Landschaft" deckt. Der Begriffsumfang des Wortes „Impressionist" hat sich geweitet. Der Begriff in seinem engeren Wortsinn läßt sich am ehesten einer Erscheinung wie Liebermann gegenüber anwenden, für den der Natureindruck unmittelbarere Voraussetzung ist. Wobei unter Natur ausschließlicher die Landschaft zu verstehen ist, und die Landschaft heißt, pantheistisch aufgefaßt, lichtdurchtränktes Universum. Die nivellierende Wirkung dieser Sicht ist nicht zu übersehen. Beseelter Mensch oder gleichfalls lebendiges Stück Natur, das zählt gleich viel. Der weite Raum ringsum verschluckt die Differenz, und das Licht tut das Seinige, alle Unterschiede zu verwischen. Corinth und Slevogt sind nie so bewußt Freilichtmaler gewesen. Auch sie konnten sich den Ideen, die sozusagen in der Luft lagen, nicht verschließen und stellten ihre Akte ins Freie. Meistens spürt man gleichwohl das Atelier im Hintergrund. Studienhafte Tendenz, die am Modell klebt, drängt sich vor und nimmt den Figuren ihre Bewegungsfreiheit. Slevogt, der sich in Naturskizzen als überzeugungstreuen Naturalisten offenbart, erlangt erst in der Illustration, die den bedeutsamsten Teil seines Oeuvres darstellt, die Möglichkeit, sein erstaunliches Talent in vollem Umfange zu entfalten. Es wurde hervorgehoben, wie lange Corinth fast ausschließlich Figurendarsteller war. Als später Landschaft und Stilleben die Figur aus der Malerei verdrängen, wird die Grafik um so willkommeneneres Aufnahmemittel. Hier entlädt sich die erzählende Phantasie mit

*) F. Foerster: Der Landschafter Corinth. Cicerone 1926, S. . . .

Nachdruck. Ein Illustrationswerk reiht sich an das Andere. Damit ist der Punkt bezeichnet, an dem Corinth und Slevogt über Liebermann hinausgehen, der in seinen Figurenzeichnungen hauptsächlich Ausschnitte des Alltagslebens brachte. Die Bindung ihrer Vorstellungsweise an die natürliche Wirklichkeit ist gleichwohl sinnfällig und vereint alle genannten Künstler. Sie wird erst ablesbar aus der künstlerischen Formgebung.

2. Bei den Expressionisten.

Vergleicht man mit dem „impressionistischen" den „expressionistischen" Darstellungsstoff, so überrascht zunächst die nahe Verwandschaft beider. Die sichtbare Wirklichkeit ist in viel weiterem Umfange, als man zunächst vielleicht erwarten möchte, auch für die expressionistischen Künstler Ausgangspunkt.

Aber die Zeichnung, die dem Impressionisten dazu diente, ihre im höchsten Grade malerische Vorstellung der Wirklichkeit zu realisieren, ein die Malerei vorbereitendes und im Grunde mit ihr gleichlaufendes Mittel, ist den Expressionisten in weit höherem Maße Selbstzweck. Auch bei ihnen ergänzen sich Zeichnung und Malerei. Aber bei ihnen wird umgekehrt die Malerei von der Intention des Zeichners gelenkt. Und der Zeichner erstrebt auf seine Weise Bildwirkung. Grohmann erwähnt die häufige Dreigliederung Kirchnerscher Blätter als Resultat eines um die Erkenntnis der hinter der Oberfläche ruhenden Gesetze bemühten Strebens und das im Hinblick auf Zeichnungen, die als flotte Naturskizzen entstanden waren. Verfolgt man die Entwicklung der Form, so leuchtet ein, wohin die Reise geht. Auch die Expressionisten (ich denke zunächst an den „Brückekreis") haben Hunderte von Naturskizzen nach dem lebenden Modell gemacht, um der Körperbewegung habhaft zu werden. Eine Bemühung, die jedoch ihren Lohn nicht in sich selbst suchte, sondern späterem Wollen diente, das anders gerichtet war, aber ohne Formenschatz der Natur nicht auskommen konnte. Der Mehrzahl geht es nicht um möglichst genaue Notiz exakter Naturbeobachtung. Allzu enge Gebundenheit an Gegebenheiten des Stoffes würde ihren Formabsichten widersprechen. Naturalistisches Detail hat keinen Platz in ihrer von allen Zufälligkeiten gereinigten Vorstellung. Sie beschränken sich auf das Notwendigste und sichern das Recht der Sondergattung. Die Zeichnung, die mit den häufig allzu prunkhaft materiellen Wirkungen des Gemäldes konkurrieren wollte, mußte notwendig zurückbleiben und verletzte die für sie gültigen Gesetze. Der Weg Beckmanns vom Maler eines tonigen, in der Tradition der Berliner Malerei wurzelnden Realismus zum zeichnerisch strengen Kontur ist nicht nur symptomatisch für die formale Entwicklung der Zeichnung, sondern auch für den veränderten Darstellungswillen. Unnötiger Ballast wird über Bord geworfen. Bei Corinth, beim früheren Beckmann entsteigt die Fabel tumultuarischen Gedränge. Die Expressionisten ordnen ihre minder zahlreichen Figuren übersichtlicher. Es überrascht, wie wenig sie trotz ungefesselter Fantasie zu erzählen haben. Sie haben nicht Corinth und Slevogt gleich-

wertige Illustratoren an die Seite zu setzen. In ihren Figurenzeichnungen ist bei aller Bewegtheit weniger Nachdruck auf Handlung gelegt als auf verweilende Existenz. Nicht umsonst beanspruchen Aktdarstellungen einen ausgedehnten Raum. Der „nackte Mensch in Landschaft" ist ein insonderheit von den Mitgliedern der „Brücke" bevorzugtes Thema, das von den einzelnen Künstlern verschieden abgewandelt ist. Neben den schmächtigen Gestalten Heckels stehen die robusteren des vitalen Pechstein. Otto Müller verleiht seinen Gestalten den Reiz des Exotischen und setzt sie in geträumte Landschaft. Er kennt nur die eine Melodie, die er hundertfach variiert hat. Die anderen packen derber zu, beobachten die höchst realen Vorgänge des Fischerlebens. Ein zumal von Pechstein und Schmidt-Rottluff immer wieder behandeltes Stoffgebiet. Kirchner in späteren Jahren zeichnet die Gestalten seiner Schweizer Werke: Bauern, Hirten, Arbeiter. Daneben existieren aus der Zeit vor dem Kriege Bilder bewegten Großstadtlebens, an dem die Impressionisten sozusagen unberührt vorübergegangen waren, sieht man von einem Künstler wie Rudolf Großmann ab und läßt man vereinzelte Ausnahmen unberücksichtigt. Neben dem Gedränge modernen Straßenlebens interessiert das großstädtische Nachtleben in Cafés, Tingeltangel, Zirkus, Varieté. Die Brücke einschließlich Nolde, sowie Beckmann. Hofer haben hier in ihnen gelegenes Betätigungsfeld entdeckt.

Die Schrecknisse des Krieges bereichern auf neue Weise die Vorstellungswelt des Künstlers.

Die Impressionisten hatten sich demgegenüber Zurückhaltung auferlegt. Vereinzelte zu Beginn des Krieges entstandene Lithographien Liebermanns, „Die Gesichte Slevogts", sein „Kriegstagebuch" sind ihr nicht umfänglicher Beitrag. Die Skizzen Röslers sagen wenig von dem, was das eigentliche Geschehnis des Krieges ausmacht. Im Gegensatz dazu heben sich die Expressionisten markanter ab. Heckel macht seine zahlreichen Holzschnitte von Gefangenen, Verwundeten, Krankenpflegern. Pechstein gestaltet sein Erlebnis der Sommeschlacht. Beckmann mit besonderem Interesse am Physiognomischen fixiert Lazarettinsassen.

Das Kriegserlebnis scheint seinen Niederschlag auch in Schöpfungen rein phantasiemäßigen Ursprungs gefunden zu haben wie in den Holzschnittblättern „Der barmherzige Samariter" von Heckel, in der „Hölle" Beckmanns usw.

Es mag in Wechselwirkung mit den allgemeinen Zeittendenzen die bemerkenswerte Aufgeschlossenheit der Expressionisten dem Bereich des Metaphysischen gegenüber begünstigt haben. Die Welt des Religiösen gewinnt wieder Raum. Geschehnisse der Bibel zumal werden, als lebensnahe Wirklichkeit empfunden, in den Motivkreis einbezogen, nach dem vorausgehend Corinth schon Bedeutendes geleistet hatte.

Es seien nur Namen wie Nolde, Rohlfs hervorgehoben. Von den eigentlichen Vertretern der „Brücke" hat vielleicht das Gehaltvollste K. Schmidt-Rottluff gegeben in seiner um 1918 entstandenen Holzschnittfolge von Darstel-

lungen aus dem „Neuen Testament". Kokoschkas lithografierte Folgen figürlichen Inhaltes umkreisen fast sämtlich religiöse Themen.

Aus dem Gesagten wird bereits das betonte Interesse der Expressionisten an der menschlichen Figur deutlich. Künstler wie Beckmann, Hofer, Kokoschka haben fast ausschließlich wenigstens auf dem Gebiet der Grafik sich der Figur bemächtigt. Wobei durch die Verschiedenheit der Künstlerindividualitäten erfolgte Nüancen zu unterscheiden sind. Beckmann wurde schon genannt. Er teilt mit Kokoschka ein über das Interesse an der Figur schlechthin hinausgehende Aufmerksamkeit für das Physiognomische, wie bei Kokoschka in zahlreichen Porträts und Selbstbildnissen bekundet. Hofer drängt stärker auf das Typische der Erscheinung. Stärker als das Wollen des Einzelnen scheint das überpersönliche Geschick, das seine melancholischen Gestalten von Liebespaaren, Pierrots aneinander kettet. Der eigentliche phantastische Bildstoff ist verhältnismäßig selten berücksichtigt. Die Stammesart trieb Nolde und Rohlfs, sich vornehmlich hier zu versuchen. Ihre Eigenart, einen der Phantasie entsprungenen oder der Anschauung entlehnten Bildstoff ins Groteske umzubiegen, ist den anderen Künstlern fremd. Ihre ausschließlich auf die künstlerische Form bedachten Absichten finden an der Figur als solcher genügend Befriedigung. Dabei verschiebt sich das Interesse vom Individuellen zum Typischen. Für Schmidt-Rottluff oder Hofer ist eigentlicher Gegenstand des Bildinteresses beinahe weniger der Mensch als das Funktionelle der Figur. Vor bewegter Handlung gehäufter Szene steht ihnen das Beharrende ruhiger Existenz.

Man kann im Zweifel sein, ob mit solchen Aussagen das Inhaltliche oder schon die formale Bemühung des Künstlers getroffen ist. Die Dinge stoßen hart aneinander, und man wird versucht, schon bei der bloßen Bestandsaufnahme nach den Gründen wechselnder Interessiertheit am Gegenständlichen zu fragen, die letztlich auf das Gebiet der Weltanschauung weisen. Bare Inventarisierung gibt evtl. Auskunft darüber, welches Stoffgebiet bevorzugt ist.

Es scheint in der Ordnung zu sein, das nachdrückliche Interesse der Expressionisten an der menschlichen Figur hervorzuheben, — und man entdeckt gleichzeitig die Aufnahmewilligkeit auch der Impressionisten für diesen Motivkreis.

Mit der Landschaftsdarstellung verhält es sich ähnlich. Begriffsjongleure könnte es reizen, Impressionisten als Landschafter und Expressionisten als Figurenzeichner zu konfrontieren. Die Bestandsaufnahme ergibt ein anderes Bild. Wie die Impressionisten rein zahlenmäßig wahrscheinlich ebenso viel Figuren- wie Landschaftsbilder aufzuweisen haben, so haben sich andererseits die an der Figur interessierten Expressionisten der Landschaft nicht verschlossen. Vor allem sind die „Brücke-Künstler" zu nennen. Meeres- und Strandbilder sind ein von ihnen bevorzugter und in der Frühzeit gemeinsam behandelter Stoffkreis. Auch hier gibt es schon im Gegenständlichen individuelle Nüancen. Nolde macht seine Hamburger Hafenansichten. Rohlfs zeichnet mit Vorliebe Bäume und dann seine Soester Stadtansichten. Heckel bringt Architekturlandschaften aus Ostende und das weite Flachland. Landschaft mit Bäumen und

Wasser ist ein von ihm geliebtes Motiv. Schmidt-Rottluff steuert außer Meeres- und Strandbildern seine Holzschnittblätter aus Rußland bei. Kirchner siedelt aus der Großstadt in die Schweiz über. Beckmann, Hofer, Kokoschka, von der Malerei her durch zahlreiche Landschaftsdarstellungen bekannt, haben sich auf grafischem Gebiete zurückgehalten.

Die Aufzählung führt zu dem Ergebnis, daß die Expressionisten gegenständlich, (wie auch z. B. Hartlaub hervorhebt), lange Impressionisten geblieben sind. Sie verschweigt den grundsätzlichen Gesinnungswandel, der notwendig eine Wandlung der Ausdrucksform mit sich brachte.

Die Natur, die für die Impressionisten Ausgangspunkt ihres Schaffens war, ist den Expressionisten mehr oder minder Inspirationsmittel, Funke, durch den die Gestaltungssehnsucht zur Entladung kommt, nicht Gestaltungsziel wie für die Impressionisten selbst in ihren Phantasieschöpfungen. Feininger spricht einmal von dem Bilde als Dynamometer innerster Regungen. Diese bildwürdig zu verarbeiten, dahin ist ihr ganzes Streben gerichtet. Das durchgeformte Bild ist Endziel, dem gegenüber die Natur, anfängliches Stimulans, als „Richtschnur" ausgeschaltet wird. Der Weg vom Impressionismus zum Expressionismus ist bezeichnet durch das wachsende Gleichgültigwerden gegenüber den Naturformen oder, besser gesagt, durch einen Formwillen, dem zuliebe von den Naturformen weitgehend abstrahiert wird. Der Akt, für Corinth Beweggrund, schwellendes Leben im Raum zu entfalten, dient Schmidt-Rottluff, dient Hofer als Träger eines apriori existierenden Bildgesetzes. Möglich, daß es gelingt, individuelle Regungen der Dargestellten einzubeziehen. Wichtiger erscheint es, die Funktion von menschlichen Gliedern bloßzulegen, um sie bildnerischen Zwekken dienstbar zu machen. Das allen Gemeinsame, das Typische interessiert. Nicht umsonst figurieren auf den Blättern Gliederpuppe und miaskierte Gestalt. Was bedeutet noch der Mensch, der einst im Mittelpunkt des Interesses stand? Die Formanalyse wird auf dem Gebiet der Landschaft eine ähnliche Erstarrung alles Lebens aufweisen. Der beibehaltene Gegenstand hat seine Bedeutung unter den Händen sozusagen geändert. Man ist geneigt, den Ruf, der die Impressionisten zu Landschaftern *κατ εξοχήν* machen wollte, aufrecht zu erhalten, so sehr hat sich unter ihren Nachfolgern nicht die Landschaft, aber der Sinn geändert, den man ihr beilegt. Daß gegenständlich Architektonisches eine größere Rolle spielt, ist demgegenüber nur Symptom. Die Impressionisten bezogen auch Architekturformen in das Leben wuchernder Vegetation ein, den Expressionisten erstarrt auch Vegetabilisches zu kristallhaftem Element. Für Feininger beispielsweise (um einen extremen Fall zu bezeichnen) ist die Natur das von Menschenhand bezwungene Element, deren Sein durch Schiffe, Brücken, Leuchttürme, lauter mechanisch errichtete Gebilde, sozusagen erst gewährleistet ist. Wichtiger erscheint die Bildkomposition, der letztlich sich die erwähnten Gegenstände einzufügen haben. Erfüllen sie nicht willig ihren Zweck, hilft man vergewaltigend nach. Es hindert wenig, die als lästig empfundene Fessel abzustreifen und ohne sie auszukommen zu suchen. Umso freier kann die Vorstellung, die gestaltende Phantasie walten. Ihr ins Geistige verlagertes Objekt

ist am Ende der Entwicklung der eigentliche Gegenstand des Bildinteresses geworden, der den seiner ursprünglichen Bedeutung längst enthobenen Gegenstand körperlicher Dinglichkeit abgelöst hat.

III. Die Darstellungsform.

1. Das Porträt.

Zwei Selbstbildnisse mögen am Anfang stehen. Das eine stammt von Corinth und ist im Jahre 1919 geschaffen. Das andere mag um dieselbe Zeit entstanden sein. Sein Urheber ist Erich Heckel.

Man wird bei dem Corinthschen Kopf die Bedeutung der Linienführung, wie sie sich namentlich im Außenkontur bemerkbar macht, nicht unterschätzen wollen. Sein Hauptwert liegt anderswo. Die feintonige Modellierung in Licht und Schatten ist bestimmend, die das Massige des breiten derbknochigen Kopfes hervortreten läßt. Entscheidend ist, wie in der schattigen Senke des gefurchten Gesichtes die Nasenspitze hell vorkommt über der Schwärze des Bartes darunter. Wie alle Einzelformen, als Tonwerte empfunden, in der Weiche des Fleisches sitzen. Wie das Haar sanft ansetzt usw.

Bei Heckel macht sich schon in der eckigen Gesamtform gegenüber dem breiten Oval des Kopfes von Corinth der Unterschied der Auffassung bemerkbar. Wichtiger noch: sein Kopf ist gegliedert. Er setzt sich aus einzelnen, verschieden proportionierten Teilen zusammen. Über der unteren zum Kinn schmal zusammenlaufenden Gesichtspartie wölbt sich hoch und breit die Stirn. Von den schwarzen Flächen des Haares umsäumt. Die Binnenzeichnung setzt die Gliederung fort, Augen, Nase, Mund, Ohr, hartbegrenzt sind einzeln zu nennen. Das Linienspiel besteht für sich, abstrakt wie Musik, und bestimmt gleichzeitig die Struktur des Kopfes. Es modelliert ohne Beihilfe von Schraffur die eckig vorspringende Stirn über der Augenhöhle, treibt dagegen wiederum den Backenknochen energisch vor usw. Man denkt an geschnitzte Plastik. Der naheliegende Vergleich ist nicht durch die verwandte Technik bedingt. In Radierungen, Zeichnungen macht sich dieselbe Tendenz geltend.

Der Vergleich wird gefördert durch die Isolierung des Kopfes vom Grunde. Das Spiel der aneinanderstoßenden Flächen wiederholt sich im Großen in der Bewegung von Kopf und Grund. Der Schwarz-Weiß-Kontrast unterstreicht die dekorative Wirkung. Die Größe des Gesamtblattes wird dabei zum Gradmesser des Verhältnisses der schwarzen und weißen Flächen.

Der Kopf Corinths, obwohl plastisch greifbare und geschlossene Masse, ist mit dem Grunde verschmolzen. Die Skala seiner Tonwerte setzt sich fort. Dieselben Striche, die den Kopf modellieren, sind Schraffur des Hintergrundes. Schattenpartien des Kopfes wechseln mit Helligkeitswerten des Grundes und umgekehrt. Das Wechselverhältnis dient nicht flächenhafter Aufteilung, sondern tiefenmäßiger Schichtung. Der wuchtige Schädel wölbt sich, vom Licht getroffen, im Raum.

Darüber hinaus bestimmt der malerische Effekt der Lichtführung, die tonige Gelockertheit des Ganzen den persönlichen Ausdruckswert des Kopfes. Huschende Schatten werden Gleichnis wechselnden Schicksals, das über das Antlitz geglitten ist und seine Spuren hinterlassen hat. Das verborgene Leben der Seele empfängt im funkelnden Glanz der Oberfläche seine „leibhaftige" Erscheinung und äußert sich momentan. Der Kopf ist leicht gesenkt. Der verschattete Blick der Augen ruht nachdenklich und mit prüfender Aufmerksamkeit auf seinem Gegenüber. Der Betrachter des Blattes wird unmittelbar davon betroffen.

Heckel mit entgegengesetzten Mitteln erreicht auf seine Art Ausdruckswirkung. Will man auch hier das Schicksal zitieren, mag man seine Spuren in den Linien finden, die zahlreich in die Fläche des jugendlicheren Gesichtes einschneiden und ihm (zumal in dem sprechenden Munde) Züge vorzeitigen Verhärmtseins, seelischer Gedrücktheit verleihen. In der steilen Haltung des Kopfes, die durch die Gebärde der vorm Kinn gefalteten Hände bestärkt wird, bekundet sich der Wille gleichwohl Stand zu halten. Die Augen sind nach außen gerichtet wie auf ein Ziel, das in der Ferne liegt. Nichts haftet ihnen an, was einen Außenstehenden bewöge, ihren Blick zu erwidern. Besitzt der Corinthsche Kopf sein Leben in der ganz und gar augenblicklich sich äußernden seelischen Regung, die Antwort heischt, so ist in dem Kopfe Heckels sein innerstes Wesen unveräußerlich ausgeprägt. Er wirkt monumental im eigentlichen Verstande. Er ist in Absicht von allen Zufälligkeiten natürlicher Wirklichkeit ins Ideale gesteigert, während der Kopf Corinths in allem der Natur abgelauscht ist.

Die beiden Blätter veranschaulichen den Gegensatz impressionistischer und expressionistischer Porträtauffassung, obschon sie nicht einmal extreme Möglichkeiten darstellen. In wenig später entstandenen Zeichnungen Corinths wogt das Malerische noch toller und überflutet alle Grenzen. Die Physiognomie taucht aus brauenden Nebeln hervor. Kokoschka, der in um etwa 1918 entstandenen Lithographien Corinth überraschend nahekommt, hat ihn in der Formauflösung kaum überboten. In dem großartigen Bildnis der Mutter etwa wird bei aller malerischen Auflockerung das zeichnerische Gerüst gespürt, das die Formen zusammenhält. Es mag darin, sieht man von dem Unterschied der Persönlichkeiten ab, der Tribut des jüngeren Künstlers an die Auffassung seiner Generation erkannt werden. Tribut ist auch die geringfügige, zuweilen leicht schematisierende Zurechtbiegung des Gesehenen bei aller Ausdruckssteigerung, die ihrerseits beim späten Corinth wie bei Kokoschka am stärksten bekundet, erst am Ende der Entwicklung sich bemerkbar macht. Der Kopf Heckels nimmt ebenso seinen Platz im Strom der Entwicklung ein. Er hat seine Vorläufer, entwicklungsgeschichtlich gesehen, nicht nur in früher (zur Zeit der Brücke-Gründung) entstandenen Blättern des Künstlers selbst oder seiner gleichaltrigen Genossen, sondern auch z. B. in den Holzschnittköpfen Noldes. Die durch letzteren Künstler repräsentierte Entwicklungsstufe ist gekennzeichnet durch einen im ganzen malerisch tendierten Ausdruckswillen, der sich von den ebenfalls malerisch ge-

richteten Bestrebungen der Impressionisten durch geringere Illusionskraft unterscheidet. Er erstrebt keine stoffliche Charakterisierung und vermeidet Zwischentöne. Breite Flecken sind locker und dekorativ wirksam über die Blattfläche verteilt. Die Tuschezeichnung ist das ihm entgegenkommenste Ausdrucksmittel. In anderen Techniken, so im beliebten Holzschnitt, wird dieselbe Wirkung erzielt. Wie im weiteren Vollzug der Entwicklung die verlaufenden Flecken zu einheitlichen, hart umgrenzten Flächen zusammengefaßt werden, auf deren Gewichtsverteilung innerhalb des Blattganzen in ihrer schroff kontrastierenden Schwarz-Weißwirkung Bedacht genommen ist, kann das „Selbstbildnis" demonstrieren. Es repräsentiert in seiner oben charakterisierten Haltung den Ausdruckswillen einer Generation. Die in ihm sich äußernde Tendenz wird von kaum einem ihrer Vertreter grundsätzlich negiert. Natürlich gibt es individuelle Abwandlungen. Der schroffe Schmidt-Rottluff geht in der Abstraktion am weitesten. Er löst die in dem Heckelschen Kopf enthaltene tektonische Gesinnung ab und schaltet frei damit. Der Vergleich mit geschnitzter Plastik ist hinsichtlich seiner Holzschnitte noch berechtigter. Er setzt seine Köpfe aus Klötzen zusammen, ohne sich (wie Heckel tat) an eine von der Natur vorgeschriebene Proportionierung zu halten. Kubische Verfestigung bedeutet ihm Alles! Der beweglichere Kirchner hebt die zeichnerischen Werte heraus. Er bedient sich mit Vorliebe des Instrumentes der Liniensprache als Ausdrucksmittel. So wird in einem der grandiosen Porträtköpfe van de Veldes selbst im Holzschnitt das Kopfganze als einheitliche Fläche genommen, eine schwarze Tafel, der die Details in hellen Linien elegant aufgeschrieben sind.

Der Begriff des „Zeichnerischen" umschreibt vielleicht am ehesten gegenüber dem malerisch Gerichteten Stilwillen der impressionistischen Zeichner die Gesinnung der jüngeren Generation. Obschon die Rechnung nicht ganz aufgeht. Neben der überwiegenden malerischen Tendenz der impressionistischen Zeichner offenbart sich nämlich vereinzelt ausdrückliche Hervorkehrung rein linearer Werte. Sie spielen beispielsweise im zeichnerischen Werk Liebermanns eine beträchtliche Rolle, treten am klarsten vielleicht in manchen Zeichnungen Slevogts hervor. Gerade bei ihm besteht das Malerische häufig oberhalb eines festen zeichnerischen Gerüstes, wie es unverhüllt im Porträtkopf seiner Mutter etwa zutage kommt.

Der Unterschied auch hier von allen Versuchen expressionistischer Zeichnung ist evident. Die Radiernadel spielt leicht an- und abschwellend über die Fläche und folgt den Einzelformen, ohne sich in Kleinigkeiten zu verlieren. Man spürt die Beobachtungsfreude des Zeichners, der mit dem Material umzugehen versteht und Widerstände zu nutzen weiß. Die Hauptformen werden durch kräftigeren Druck der Nadel markiert. Charakteristisch der tieffurchende Kontur der Brust und Schulter, an die, gut beobachtet, der Oberarm locker ansetzt. Hauchdünne Schraffuren deuten vorsichtig plastische Rundung an.

Der Expressionist, gewöhnlich alle malerische Zutat beiseite lassend, kümmert sich weniger um die Naturformen. Er faßt den Kopf möglichst groß auf in einem meist eckigen Gesamtumriß weniger, kräftiger Striche. Wie klein

sitzt demgegenüber bei Slevogt das Gesicht in der Gesamtform des Kopfes! Wie ist im einzelnen der Einbettung des Auges in die Fleischmasse nachgegangen, wo der Expressionist ein einfaches Oval hinschreibt! Die Strichführung ist entsprechend weniger moduliert, geht nachdrücklich über das Papier ohne viel ab- und anzuschwellen.

Der Schönheitswert der expressionistischen Zeichnung liegt in ihrer bewußten Enthaltsamkeit. Hofersche Bildnisköpfe erreichen das Maß klassischer Abgewogenheit. Man käme jedoch nicht auf seine Kosten, wollte man sich nur an die oftmals kärgliche Linienführung an sich halten, die meist geschlossene Form erzeugt. Entscheidend ist, wie sie den Bau des Kopfes herausholt, wie sie, oft übertreibend, die Funktion seiner Einzelteile klarlegt und dem Ganzen eingliedert, auf seine Proportionierung bedacht. Darüber hinaus bedarf es keiner ins Einzelne gehenden Charakterisierung. Womöglich genügen einfache Striche, komplizierte Details, wie Augen, Nase, Mund, deren Formen jedermann geläufig sind, zu kennzeichnen, ist nur der Platz bestimmt, den sie im Gesamtorganismus einnehmen.

Der Impressionist wendet seine Aufmerksamkeit gerade diesen Einzelheiten zu, da sie geeignet sind, über den individuellen Charakter des Dargestellten wichtige Aufschlüsse zu vermitteln. Betont der Expressionist die Struktur des Kopfes, läßt er sein Knochengerüst vortreten, so folgt der Impressionist den vielfachen Hebungen und Senkungen der Haut, die sich glatt oder schlaff darüberspannt. Er verfolgt den Wandel des Lichtes, das über die Form gleitet und sie auflöst. Er hält sich in allem an die Erscheinungsform, da nach einem Worte Liebermanns nichts untrüglicher ist als der Schein. Er ist überzeugt, auf diese Weise zugleich das Wesen der dargestellten Persönlichkeit nicht zu verfehlen. Die jeweilige Haltung eines Menschen, der Blick seines Auges, das Sprechende eines geöffneten oder verkniffenen Mundes sind ihm verratende Merkmale des Charakters, wie er im Affekt zumal momentan sich äußert. Was Purrmann von Slevogt einmal sagt, gilt irgendwie von allen Impressionisten. Sie riskieren und vermögen es, selbst lachende und weinende Menschen darzustellen. Nichts wäre angesichts dieser Tatsache verfehlter, als von mangelndem Ausdrucksvermögen der Impressionisten sprechen zu wollen. Alle Register stehen ihm zur Verfügung. Wie weit sie auf vorgerückter Entwicklungsstufe die Ausdruckssteigerung zu treiben vermögen, zeigt der späte Corinth.

Eher wäre bei den paradoxer Weise sogenannten „Expressionisten" geringere Ausdruckskraft nachzuweisen. Wobei freilich die relative Bezeichnungsfähigkeit aller Begriffe zu berücksichtigen ist. Wie dem auch sei: die Formanalyse offenbarte jedenfalls eine zunehmende Typisierung auch im Ausdruck der Köpfe. Alles nur Affekthafte wird zurückgedrängt. Von den Zufälligkeiten natürlicher Wirklichkeit wird abgesehen, um das in sich ruhende Wesen des Menschen zu „verewigen". Die Idealisierung bewirkt ihrerseits eine Steigerung des Ausdrucks, dem nicht selten etwas Maskenhaftes innewohnt. Dadurch wird leicht der Eindruck feierlicher Unnahbarkeit hervorgerufen, die jedem

Eindringling den Zugang versperrt. Der Ernst ist ungeheuer. Zuweilen schlägt die Stimmung um. Grelle Komik dissoniert. Manche Köpfe Schmidt-Rottluffs streifen die Karikatur.

2. Der Akt.

Corinth hat im Jahre 1910 eine Skizze zur „Andromeda" gezeichnet. Die gefesselte weibliche Aktgestalt kniet am Boden, dem Betrachter die Front ihres mächtigen Körpers weisend. Der Körper windet sich schmerzhaft, und die Glieder sind krampfhaft angestrengt, sich der Fesseln zu entledigen. Das durch die Drehung des Körpers komplizierte Lagerungsverhältnis der einzelnen Körperteile ist überzeugend zum Ausdruck gebracht. Die Brust, die nach links vorkommt gegenüber der im Gegensinn gedrehten Bauchpartie. Und wie lastet das Gewicht des Körpers auf dem aufknieenden Schenkel!

Die Linienführung holt, ohne sich in Nebensächlichkeiten zu verlieren, die Einzelformen kraftvoll heraus. In doppelt geschweifter Kurve begrenzt der Außenkontur Brust- und Bauchpartie. Dem auf- und niederschwellenden Muskelspiel der kolossalen Schenkel ist mit liebevollem Interesse nachgegangen.

Die Modellierung in Licht und Schatten tut ein Übriges, den plastischen Gehalt des voluminösen Körpers hervorzuheben, ohne letzteren jedoch zu isolieren. Der Körper will im Zusammenhang mit dem Grund gesehen sein, von dem er nicht loszulösen ist. Steht die rechte Körperhälfte, vom Licht getroffen, hell gegen den dunklen Grund, so verschwimmt die linke Seite in dämmerigem Halbdunkel. Der Maler gewinnt die Oberhand über den Zeichner. Statt begrenzenden Konturs herrscht die vielfach getönte Fläche. Das weiche Material erlaubt jede nur denkbare Nüance. Die Arme stehen im Halbton gegen den Grund, der die tiefste Dunkelheit darstellt. Ebenso setzen sich die beschatteten Partien von Kopf und Hals gegen die tiefe Schwärze des Haares ab, das mit dem Grunde verschwimmt. Ein Schlagschatten auf den zurückweichenden linken Oberschenkel treibt das Knie des rechten Beines vor.

Überall macht sich ein starkes Gefühl für Masse bemerkbar. Auch ist der besondere Stoffcharakter des Fleisches empfunden.

K. Schmidt-Rottluff in einem Holzschnitt von 1914 gibt einen weiblichen Akt in ähnlicher Stellung. Die Gestalt, ebenfalls von vorn gesehen, kniet mit beiden Knien am Boden und hält ihre Hände über dem Kopf gefaltet. Links am Boden steht eine „Negerschale".

Ein Vergleich der beiden Blätter scheint nur durch die motivische Verwandtschaft gerechtfertigt. Formal hat sich alles gewandelt. Die verschiedenartige Wahl der Technik, die als Hauptgrund der Verschiedenartigkeit beider

Blätter angeführt werden könnte und die gewiß entscheidend mitspricht, dient nur zum Ausdruck der veränderten Formabsicht.

Die totale Verzerrung der Figur springt zunächst in die Augen. Man könnte glauben, es handele sich um eine Travestie.

Die Art, wie die Figur, deren Kniee vom vorderen Bildrand abgeschnitten werden, auf uns zukommt, hat etwas brutal Aufdringliches. Die gewaltsame Gebärde der über den Kopf geführten Arme brennt sich unauslöschlich ein. Davon kommt der eigenwilligen Proportionierung der Gestalt der Hauptanteil zu. Die unteren Extremitäten sind ungebührlich verkümmert zugunsten der oberen, die zwei Drittel des hochrechteckigen Blattes beanspruchen.

Wenn man will, kann man die Figur in zwei Rechtecken einfangen: in einem quergelagerten Rechteck, das zur Aufnahme der Arme und des riesigen Kopfes dient, über einem Hochrechteck für den Unterkörper. Die Gewaltsamkeit des Experimentes beruht weniger auf unserer Willkür als auf der des Zeichners, der menschliche Gestalten in das Gerüst mathematischer Figuren preßt. Kein Wunder, daß dabei jegliche organische Form zugrunde geht.

Die Extremitäten, bei Corinths „Andromeda" in üppigen Muskelschwellungen gebildet, sind bei Schmidt-Rottluffs Akt von zwei Geraden eingefaßt. Der rechtwinklig gebildete Umbruch der Glieder in den Gelenkansätzen ist jäh hervorgekehrt, wo Corinth vermittelnde Übergänge schaffte, ohne dabei ungenau zu werden. Dieselbe Drastik in der Behandlung des Kopfes, dem an und für sich beim „Akt" keine gesteigerte Bedeutung zukommt. Der besondere Zweck, dem die Skizze dienen sollte, mochte Corinth veranlassen, dem Gesicht seiner Gestalt Züge des Schmerzes einzufügen, mit der Diskretion, mit der er alle zeichnerischen Einzelheiten zu behandeln pflegt. Das Problem der Verkürzung ist wie nebenher gemeistert.

Schmidt-Rottluff verfährt mit geringerer Zärtlichkeit. Der gegen den rechten Arm geneigte eckige Kopf erscheint unverhältnismäßig groß gegenüber dem Körper, in dessen Länge er achtmal aufgehen müßte. Dasselbe Mißverhältnis besteht zwischen den einzelnen Teilen des Kopfes, die grobschlächtig behandelt sind, und bewirkt statt beseelten Ausdrucks den Eindruck grimmassierender Maske. Die typischen Merkmale des Kopfes sind äußerst niedrige Stirn, breitgeschlitzte Augen, lange eckige Nase, breiter Mund.

Die Modellierung verfährt denkbar summarisch und erstrebt nichts weniger als malerischen Effekt. Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf das Notwendigste, vereinzelte Schraffuren an den Wangen, in den Achselhöhlen, an der Brust und am Oberschenkel. Die Zwischentöne, die den Hauptreiz des Corinthschen Blattes ausmachen, sind ausgeschaltet. Statt dessen ist bei verständnisvoller Ausnutzung der technischen Gegebenheiten einseitige Kontrastwirkung des Schwarz-Weiß erzielt. Wächst Corinths Akt plastisch aus dem Raum hervor, und verschwimmt er andererseits in dessen Dämmerung, so verharrt Schmidt-Rottluffs Figur in der Fläche, weiß oder schwarz gegen die Fläche des Hintergrundes gesetzt, so weit man überhaupt von „Hintergrund"

sprechen will. Denn es handelt sich bei dem Blatt Schmidt-Rottluffs ja weniger um ein stärkeres oder geringeres Vorkommen aus verschiedenen Raumschichten als um ein flächiges Nebeneinander. Bei aller Isolierung des Körpers vom kontrastierenden Grund will gleichwohl die Einheit des Blattes in einer dekorativ wirksamen Schwarz-Weiß-Verteilung gesehen werden. Wie die Haarmasse als schwarze Fläche spricht und mit anderen dunklen Partien des Hintergrundes korrespondiert usw. In dem Sinne ist auch die Zweiteilung des Blattes in eine schmalere untere und höhere obere Zone des „Hintergrundes" aufzufassen.

Corinth liegt eine derartige bewußte Aufteilung des Blattes fern. Sein Augenmerk ist hauptsächlich auf die Figur gerichtet, mochte er von vornherein dabei bedacht darauf sein, die gegebene Fläche harmonisch aufzufüllen. Der Hintergrund ist nur angedeutet und existiert nur, soweit er Folie für die Gestalt ist, Tonwert, auf den die verschiedenen Werte des Körpers abzustimmen sind. Der Rest des Blattes interessiert nicht und bleibt ungenutzt.

Der Vergleich der beiden Blätter offenbart ihren Unterschied, der ein Unterschied zweier entgegengesetzter Stilmöglichkeiten ist. Abgesehen von ihrer verschiedenen Qualität, abgesehen von ihrer durch den individuellen Charakter ihrer Erzeuger bedingten Verschiedenartigkeit, macht sich eine Differenz bemerkbar, die ein über den Sonderfall persönlichen Vermögens und Wollens hinausgehende Stiltendenz verrät.

Erscheint die Zeichnung Corinths malerisch aufgelockert, so hat sich in dem Holzschnitt Schmidt-Rottluffs alle Form kantig verfestigt. Die weich strömende Masse vielfacher Schattierung ist in einen Aggregatzustand verwandelt, in dem die Einzelformen kristallinisch erstarrt und gegeneinander isoliert sind. Atmet der Akt Corinths die Nähe naturhaften Lebens, so lenkt das Blatt Schmidt-Rottluffs den Blick auf Gebilde anorganischer Natur. Man mag an die Konstruktionen eines waghalsigen Ingenieurs denken. Dabei erweckt nicht nur der rätselhafte Mechanismus unser Staunen, sondern mehr noch die Finderlust seines Erbauers, der die einzelnen Teile zum künstlichen Ganzen fügte und jedem Teil seinen Platz im Gesamtgefüge zuerteilte. Die Präzision, mit der die Details geordnet sind, befriedigt, und die Glaubwürdigkeit der Komposition wird noch erhöht durch die Absichtlichkeit, mit der sie demonstriert ist. Corinths Zeichnung scheint demgegenüber unüberlegt, Einfall eines genialen Könners, der Notizen macht, wie es der Augenblick fügt. Wir nehmen seine Gabe so selbstverständlich entgegen wie ein Geschenk der Natur, ohne das Begehren zu fühlen, Kompositionsprobleme nachzurechnen. So stark wirkt bei ihm der Natureindruck nach, während das Werk Schmidt-Rottluffs Gestaltungsmoment in den Vordergrund rückt.

Es versteht sich das Beispielhafte der Blätter, die extreme Möglichkeiten repräsentieren.

Dazu bezeichnet das Werk Schmidt-Rottluffs nicht nur einen Pol, sondern im gewissen Sinne auch das Ende einer Entwicklung, deren Anfangsstadium den Möglichkeiten benachbart ist, die in der Zeichnung Corinths beschlossen sind.

Die Zeichnung der „Brücke"-Leute ist anfänglich malerisch bestimmt. Ein Holzschnitt desselben Schmidt-Rottluff aus dem Jahre 1909, der die Abhängigkeit technischer Gegebenheiten von dem übergeordneten Stilwillen beweist, offenbart deutlich die malerisch gelockerte Tendenz. Dargestellt ist eine sitzende seitliche Aktfigur, die ihre Hände über den Kopf gefaltet hält.

Man gewahrt zunächst ein zweimaliges Ausbuchten weißdurchsetzter Teile gegen den dunklen Grund: einmal in den ausgreifenden Armen, dann in den unteren Extremitäten, die ähnlich nach beiden Seiten ausführen und mit ihrer Unterlage verwachsen sind. Der Gesamtkomplex ist aufgelockert, ohne festen Kontur merkwürdig unbestimmt verlaufend, eine Insel, die im Meere schwimmt und an den Rändern von den Fluten ausgezackt ist. Wie vom Festland abgelöst treiben verloren zwei weitere kleine Inseln.

Summarisch wie der Gesamtumriß ist die Binnenzeichnung, die in weichgerundeten Kurven die Details zusammenzuhalten trachtet.

Vergleicht man noch einmal den knieenden Akt von 1914 oder einen sich „kämmenden Frauenakt" von 1913, so spürt man den Abstand. Der dekorative Reiz der Schwarz-Weiß-Aufteilung verfehlt in keinem Falle seine Wirkung. Aber während in dem frühen Schnitt vage Flecken unbestimmt und weichrundlich verlaufen, sind die späteren Blätter zackig aufgerissen. Dabei ist der Akt, in dem Blatt von 1909 ein qualliges Gebilde, jetzt prägnant gegen den Grund abgehoben. Die Gelenkansätze schneiden wie Zäsuren ein und gliedern die amorphe Masse von ehedem. Die einzelnen Körperteile sind ihrer Funktion nach aufgefaßt. Es ist wesentlich und fast ausschließlich Bedacht darauf genommen zu zeigen, wie ein Glied am Körper ansitzt, wie eine Hand, ein Fuß, aus einem Gliede hervorwächst.

Ein Blatt von Nolde zeigt demgegenüber noch einmal nähere Verwandschaft mit dem früheren Werk Schmidt-Rottluffs und bekundet im Ganzen den Stilwillen einer älteren Generation. Nolde ist über diese Stufe der Entwicklung nicht mehr hinausgewachsen.

Die beiden halb vom Rücken, halb von der Seite gesehenen, einander zugekehrten Gestalten seiner „Unterhaltung" wirken wie mit dem Tuschpinsel gemalt. Ein großzügiger Kontur umreißt die Hauptformen, ein Kontur, der indessen viel weniger Grenzlinie ist als Fleck, schwarzer Fleck auf weißem Grunde.

Malerische Tendenz kennzeichnet fast alle in den Jahren der Brückegründung entstandenen Blätter ihrer Mitglieder und näheren Angehörigen. Locker und planlos ausgestreute Flecken verteilen sich über die Fläche des Blattes und schmücken sie eher als daß sie sie gliederten. Ihre schmückende, ihre dekorative Wirkung betont dabei frühzeitig den flächenhaften Charakter des Blattes und schaltet damit von vornherein jeglichen illusionistischen Effekt vorangehender ebenfalls malerisch tendierter Zeichnung aus.

Später gliedert ordnender Wille die planlos verlaufenden Massen, setzt Zäsuren, isoliert menschliche Gestalt und Grund, ohne den flächenartigen Cha-

rakter zu beeinträchtigen. Die Zeichnung herrscht gegenüber auflösenden Bestrebungen der Malerei. Die Tendenz der Entwicklung leuchtet ein.

Gleichwohl wäre das Schema, das impressionistische und expressionistische Zeichnungen dem Begriffspaar malerisch-zeichnerisch zuordnete, zu einfach. Das Bild der Wirklichkeit ist reicher gestaltet, enthält zahlreichere Nüancen.

Einen Akt nach Tonwerten zu bemessen, wie Corinth es tat, bedeutet offenbar auch auf der durch ihn rpräsentierten Stilstufe nur e i n e Möglichkeit, die viele genutzt haben. So z. B. Max Beckmann in früheren Zeichnungen, die mit dem tonigen Realismus seiner Malerei parallel laufen. So Purrmann zuweilen, dessen buntfarbiger Kolorismus ja auch der Stufung nicht entbehrt. Es handelt sich um eine Art zu zeichnen, die Vorstufe des Malens ist, mit ihrer reichen Gestuftheit ein förmliches Gleichnis der Malerei. Für frühere Zeit ist Leibl der vollkommenste Repräsentant der Gattung. Sein Beispiel hat lange gewirkt und mag auch noch Corinth beeinflußt haben, in dessen Leben München eine wichtige Station ist. In seiner letzten Zeit kommt Corinth in einer Art und Weise, die den ausgesprochenen Maler verrät, darauf zurück. Kein Wunder, daß fast alle Maler im engeren Sinne, so z. B. der erheblich jüngere Kokoschka, verwandte Tendenz aufweisen.

Im Grunde erwartet man von sämtlichen Impressionisten, deren malerische Gesinnung bekannt ist, wenig anderes. Umso größer ist die Überraschung neben den malerischen Tendenzen ein Streben bekundet zu sehen, das in der Zeichnung die Eigenrechte der Gattung betont. Die beiden Arten sind nicht streng zu sondern. Sie passen sich der jeweiligen Aufgabe an und brauchen nicht zeitlich getrennt zu sein.

Der Akt mochte die nächstliegende Handhabe bieten, rein linearen Werten nachzuspüren. Das konnte geschehen, ohne der Wirklichkeit Abbruch zu tun. Was auf anderen Stoffgebieten willkürlicher erscheinen könnte, weil die bloße Linienzeichnung stets abstrahierend wirkt, ist in diesem Falle sozusagen das Naturgegebene. Das braucht natürlich einen wirklichkeitsverneinenden Formwillen nicht zu hindern, zugunsten seines Ausdrucksverlangens von den stofflichen Gegebenheiten zu abstrahieren. Es ist dies der Fall der expressionistischen Zeichnung, die sich von der impressionistischen Zeichnung auch da unterscheidet, wo diese ebenfalls stärker lineare Werte betont.

Corinth mag abermals letztere repräsentieren, da er auf dem Gebiete der Aktdarstellung schon rein quantitativ am stärksten hervorgetreten ist.

Eine Bleistiftstudie aus dem Jahre 1912 verrät seine charakteristische Auffassung. Obschon weniger gegeben ist als in dem „Andromeda-Bild", ist das Wesentliche durchaus prägnant zum Ausdruck gebracht: Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die Art, wie die Figur mit über den Kopf gelegten Armen sich reckt und der Körper, in der Hüfte einknickend, antwortet. Über das verborgene Gerüst spielen die Linien in sich wiegendem Rhythmus, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst gefallende Kalligraphie zu werden. Das verhütet schon die strenge Beobachtung des Zeichners, der vom Modell vorgeschriebenen Bahnen folgt und ehrlich genug ist, gegebenenfalls sich selbst zu korrigieren.

Eine Muskelschwellung des Oberschenkels, die nicht kräftig genug bezeichnet schien, wird nochmals übergangen, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Diese Art, sich verbessernd zu wiederholen, ist typisch und bedeutet einen eigentümlichen Reiz der Zeichnung, deren Entstehungsprozeß offen vor unseren Augen liegt. Wir sehen dem Zeichner über die Schulter und machen mit: so rundet sich das Knie mit durchgepreßter Kniescheibe, so eckig setzt sich eine Wade an.

Das Vergnügen, das demgegenüber Kirchner dem Betrachter vermittelt, ist gänzlich anders geartet und entbehrt jeglichen pädagogischen Antriebs. Die Hand, die ihm folgen wollte, müßte über seine Kühnheit und Eigenwilligkeit verfügen und wüßte mit einem Modell wahrscheinlich wenig anzufangen. Es ist fraglich, ob dem Künstler selbst ein Modell dienlich war. So eigenwillig springt er mit den Körperformen um. So sehr hat die Handschrift an Selbstwert gewonnen. Wir gewahren ein äußerst nervöses Temperament bei der Arbeit, die es hastig und beinahe ungeduldig vollzieht. Auch hier wird das Wesentliche gesagt, aber in einem überhetzten Tempo und einer übereilten Verschärfung jeder Geste. Schließlich bleibt ähnlich wie bei Schmidt-Rottluff die Geste allein haften, der gegenüber sich alle Einzelheiten verflüchtigen. Wie das Mädchen vorgebeugt mit gestrecktem rechten und hochgestelltem linken Bein am Boden sitzt, wie die Rechte dem Bein aufliegt, dies Gebärdenspiel mag blitzschnell die Phantasie des Künstlers beflügelt haben. Aufhaltende Details sind unbedenklich geopfert. Nachdrücklich und langgezogene Linien fahren, durch keines Modelles Zwang in ihren Bahnen bestimmt, selbstsicher und im Bewußtsein ihrer Freiheit über die weite Papierfläche.

Wo Corinth sorgsam und nicht ohne Zartgefühl den Körperkonturen folgte, Einzelformen mit Rücksicht auf ihr anatomisches Lagerungsverhältnis vorsichtig gegeneinander abhob, faßt Kirchner größere Formkomplexe rücksichtslos zusammen. Zwei schräg und wie von ungefähr aufeinander zulaufende mehr oder minder geschwungene Geraden genügen ihm vollauf zur Bezeichnung der Extremitäten, wie der Brustkorb ähnlich von zwei Schrägen eingefaßt ist. Statt der üppig geschwellten Kurven bei Corinth herrschen schnittige Geraden, die unvermittelt abbrechen, und eckig wieder ansetzen.

In Einzelheiten ähnliche Willkür. Corinth gibt einen Fuß, eine Hand, ohne sich in Kleinigkeiten zu verlieren, mit Gefühl für geschlossene Masse. Kirchner reizt die Gebärde gespreizter Finger, die Vielgliedrigkeit der Zehen zu nervös gekritzeltem Gezack. Die Brüste sind in ornamental geschweiftem Bogen hingeschrieben mit übermäßig akzentuierten Brustwarzen, wo Corinth sorgsamer plastische Wölbung andeutete. In der Kopfbehandlung erscheint der Unterschied der Auffassung vielleicht am sinnfälligsten.

Kirchner, in schneller Niederschrift legt wie den Gesamtumriß so die Binnenformen mit zeichnerischer Prägnanz fest. Heftiges Gekritzel der Striche verdichtet sich zur Schraffur des Haares.

Corinth empfindet die Masse des Kopfes, in der die Einzelformen drinsitzen, vorspringend oder hineingehöhlt. Unversehens erwacht der Maler und streicht weiche Schattenlagen hin. Die Stirn fließt zurück unter den aufliе-

genden Armen, das Kinn springt hell vor gegen die Dunkelheiten des Halses. Man könnte sich die Fortsetzung denken, die das Stück der „Andromeda“ nähern würde. Der Ehrgeiz des Zeichners hielt den Künstler vor Weiterem zurück. Wir finden auch so den Raum mühelos hinzu, in dem sich die Gestalt bewegt.

Kirchners „Mädchen“ hingegen verharrt in der Fläche, ein schmückendes Detail ihrer selbst wie die Blumen des Teppichs, auf dem das Mädchen sitzt.

Die Eigentümlichkeit der Kirchnerschen gegenüber der Handschrift von Corinth ist unverkennbar. Es ist von Marsalle, dann von Grohmann auf seine Eigenart aufmerksam gemacht worden, die zur Benennung der Dinge Hieroglyphen, Zeichen setzt, deren Bedeutungsgehalt sich merkwürdig mit einem durch intensive Naturbeobachtung erworbenen Formenreichtum verbindet.

Zieht man die Besonderheiten des im engeren Sinne Handschriftlichen ab, so bleiben Merkmale, die nicht nur Kirchners Individualität umgrenzen, sondern zugleich die verwandte Art seiner Generationsgenossen abheben gegen Haltung und Gebahren ihrer Vorgänger. Die beträchtlichen Nüancen, durch welche die Vertreter der „Brücke“ beispielsweise voneinander geschieden sind, sind wie weggelöscht, hält man einen Corinth dagegen. Pechstein und Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff, in ihrer Art nicht zu verwechseln, rücken plötzlich zu einer Front zusammen, die alle bisherigen Differenzen unterdrückt.

Dem Arabeskenspiel gegenüber, in das Kirchner seine Gestalten geistreich verwebt, mag Pechstein als ein Talent erscheinen, das sich in den Niederungen eines beherzt zupackenden Naturalismus bewegt. Man wird seine Derbheit nicht abstreiten wollen. Vergleicht man ihn mit Corinth, so wird der Abstand fühlbar, der die beiden artverwandten, vitalen Temperamente voneinander trennt. Auch die kräftig geschwellten Linien, mit denen Pechstein seine derben Aktmodelle umfährt, vermögen die Nähe warmatmenden Lebens zu suggerieren. Aber darüber hinaus besitzen sie stärkeres Eigenleben. Der vereinfachte Umriß seiner Gestalten ist nicht nur Kontur, sondern gleichzeitig geschwungenes Ornament, das die Fläche schmückt und sich mit Ornamenten des „Hintergrundes“, des Lagers, auf dem die Gestalten ruhen, verbindet.

Es erhellt der Zusammenhang mit den Genossen, die der realen Bedingtheiten weniger achtend, abstraktem Schema zuweilen sich nähern, das sie mit vertieftem Ausdrucksgehalt füllen. Nicht umsonst gebührt ihnen der Name „Expressionisten“. Dem Ausdruckswert der dekorativ die Fläche aufteilenden Linien gesellt sich seelischer Stimmungsgehalt der verzerrten Leiber.

Die Skala der zwischen Pechstein und Schmidt-Rottluff vermittelnden Ausdrucksmöglichkeiten ist ausgedehnt. Außerhalb stehende Leute fügen neue Töne hinzu.

So Karl Hofer, der seine melancholischen Akte in eigentümlich schicksalsumwitterte, eigentümlich schwergeladene Atmosphäre taucht. Ein Talent, das sich in strenge Zucht nimmt, schließt den Umriß der Einzelfigur fest zusammen und isoliert sie gegen den Grund. Fährt vereinzelt eine Gebärde ekstatisch aus, so wird sie energisch in die Fläche zurückgezwungen.

Man könnte fragen, was seine reliefartig in der Ebene haftenden Figuren, deren Habitus nahezu klassische Abgewogenheit besitzt, mit dem Expressionismus der „Brücke"-Leute gemein haben. Der gemeinsame Nenner ist bezeichnet, ermißt man den Abstand von aller impressionistischen Zeichnung. Typisierende Art, die Zeichner wie Kirchner, Schmidt-Rottluff charakterisiert und vom Bestreben älterer Künstler unterscheidet, bestimmt auch Hofers Zeichnung und verleiht ihr merkwürdig spröden, bewußt verhaltenden Charakter. Keine Geste ist so exzentrisch, kein Glied jemals so verrenkt, daß nicht seine Funktion glaubhaft gemacht wäre. Die ungereimteste Situation gewinnt dadurch Wahrscheinlichkeit, daß nicht das Exzentrische des Einzelfalles, sondern die Gesetzmäßigkeit des auf gleiche Weise funktionierenden Organismus hervorgehoben ist.

M. Beckmann, der manche Ähnlichkeit mit ihm besitzt, erobert den Raum hinzu oder gewinnt ihn wieder. Es versteht sich, daß der Raum in jedem Falle ein anderer ist als der von Corinth her gewohnte.

Der Vergleich zweier Radierungen mag noch einmal den Unterschied verdeutlichen.

Der besondere Reiz des Corinthschen aus dem Jahre 1912 liegt in der Ökonomie, mit der die grafischen Mittel gehandhabt sind. Die Nadel holt mit einschneidender Schärfe des Striches die üppig geschwellten Körperformen heraus. Das Wesentliche wird eindeutig und auf ersten Anhieb getroffen. Der Kontur verbindet Schönheitswert der Linienführung mit einer Prägnanz des Ausdrucksvermögens, die gewagteste Verkürzungen geradezu spielend meistert. Sparsame Schraffuren am rechten Fleck erzeugen erschöpfenden Eindruck körperlichen Volumens, das Raum verdrängt. Welche Entfernung von den Zehen des ausgestreckten Fußes bis zu dem rückwärts geneigten Haupte!

Von dem Blatte Beckmanns empfängt man zunächst den Eindruck, als ob die Figur nicht in den ihr zugemessenen Raum hineinpasse. Das Blatt erscheint zu klein für die mächtige Figur, die es ihrer Länge nach ausfüllt. Die in unmöglicher Perspektive gegebene, von einem Laken verhängte Lagerstätte, die ganz ins Bild aufgenommen und offenbar zu knapp bemessen ist, steigert noch den Eindruck der Raumenge. Dazu kommen die eigenwilligen Proportionen des herkulischen Frauenkörpers. Ungefüge Glieder von schwerer Regsamkeit sitzen am kurzen, gedrungenen Rumpf. Das ungeheure Haupt zieht wie Zentnerlasten nach hinten.

In das ganze Blatt kommt ein starkes motorisches Element. Entspannt sich Corinths Modell in friedlichem Schlummer, so windet sich Beckmanns Akt wie unterm Alpdruck, überall mit den Gliedmassen anstoßend, wie im Traum senkt sich das Lager, und der Körper kommt ins Rutschen. Mit dem Bettrand parallellaufend geht der gestreckte Arm schräg nach unten, während der linke umbrechend sich hinter das Haupt schiebt. Ebenso entspricht dem aufgestellten linken der gestreckte rechte Fuß, der die Schräglinie des Armes fortsetzt und auf dem Boden auftritt.

Der Vergleich der Details, den die fast indentische Haltung der beiden Figuren begünstigt, zeigt, wieviel behutsamer der ältere Künstler doch den Einzelformen nachgeht. Corinth war in der Zurückhaltung der Ausdrucksmittel bis an die Grenze des ihm Möglichen gegangen. Beckmann überschreitet noch diese Grenze. Der Brust- und Bauchkontur ist gewaltsam vereinfacht. Die massigen Glieder sind zwischen Linien gespannt, die durchlaufen und sich der Geraden nähern. Teilglieder wie Finger und Zehen, die deutlich markiert sind, bleiben gleichwohl in der klumpigen Massigkeit der Hand, des Fußes, beschlossen. Die Art, wie letztere bei aller Plumpheit organisch aus dem Gliede hervorwachsen, verrät, über welche Kenntnis körperlicher Zusammenhänge und welches Vermögen, sie zu veranschaulichen, auch der jüngere Meister verfügt.

Man vergegenwärtige sich noch einmal die Situation.

Hinsichtlich der Zeichnung Corinths wurde von zwei Möglichkeiten impressionistischer Zeichnung überhaupt gesprochen: von einer malerischen und einer ausgesprochen zeichnerischen. Corinth figurierte als vollkommenster Repräsentant der beiden Gattungen. Im Gefolge des malerischen Corinth passierten die verschiedensten Künstler, meistens Maler im engeren Wortsinn, wie z. B. auf vorgeschrittener Stufe der Entwicklung Kokoschka. Wobei gerade Kokoschka allerdings, der expressionistische Kokoschka, einen Sonderfall insofern darstellte, als seine malerische Art von der Norm expressionistischer Zeichnung abweicht, die auf der Höhe der Entwicklung betont zeichnerisch orientiert ist. Gleichfalls im Gefolge des malerischen Corinth begegnete M. Beckmann, dessen Gefolgschaft wörtlicher zu verstehen ist. Die Anfänge seiner tonig malerischen Zeichnung (in Parallelität zur Malerei) sind unmittelbar von Corinth beeinflußt, wie umgekehrt Corinth in seiner Spätzeit von dem jüngeren Künstler empfing, der mittlerweile sich in anderer Richtung entwickelt hatte. Seine Entwicklung ist hier nicht zu verfolgen. Nur soviel kann angedeutet werden: der eben vorgeführte Akt bezeichnet wenn nicht das Ende, so die vorgerückte Stufe der Entwicklung. Die Analyse umschrieb das Maß des Fortgeschrittenseins über alle Möglichkeiten impressionistischen Strebens hinaus. Mit den beiden Aktdarstellungen wurden nicht nur zwei verschiedene Künstlerindividualitäten mit ihrer persönlichen Meisterschaft, mit ihrem persönlichen Wollen konfrontiert, sondern zwei polare Stilabsichten gegenübergestellt. Corinth vermag und will letztlich garnicht erreichen, was Beckmann nach Jahren leidenschaftlichen Ringens bewältigt hat. Er bleibt selbst da hinter ihm zurück, wo er in strengster Disziplinierung überschießender Kräfte sich aller malerischen Zutaten begibt, die der jüngere Genosse inzwischen längst als unnötigen Ballast empfunden und über Bord geworfen hatte.

Corinths Radierung bleibt letztlich ein Studienblatt. Der Künstler studiert mit Hingabe die Formen des menschlichen Leibes, Verkürzungsprobleme usw. Wir sind seine gelehrigen Schüler, denen er zeigt, wie man die Sache anzufassen hat. Um einigen, die nicht gefolgt sind, den Sachverhalt zu klären, oder um mit sich selbst ins Reine zu kommen, kritzelt er einen Kopf, dessen Verkürzung interessiert, locker noch einmal auf einen Rest freibleibenden Pa-

pieres. Seinen Forschertrieb bestimmt keine Rücksichtnahme auf kritische Betrachter, die das Blattganze als Kunstwerk werten und die Verhältnismäßigkeit von Figur und freigelassener Fläche gestört finden.

Letztere kommen bei Beckmann besser auf ihre Kosten, der, gelehriger Schüler seines Meisters, ihm über den Kopf gewachsen ist (entwicklungsgeschichtlich gesehen). Sein Anschauungsunterricht verläuft ungleich drastischer und schließt Repititionen aus. Wahrscheinlich ist es überhaupt nicht auf Belehrung in irgendeinem Sinne abgesehen, und offenbar ist unsere Fragestellung, die beide Akte gleicherweise am lebenden Modell überprüft, von vornherein verfehlt. Sie verführt uns zu leicht, als Fehler zu konstatieren, was in verändertem Bildsystem des jüngeren Künstlers den richtigen Platz behauptet. Die Figur, die er zeichnet, will im Zusammenhang mit ihrer Umgebung gewertet sein. Mag diese Umgebung nun dekorativ geschmückte Fläche sein, in die die Figur als schmückendes Detail sich einfügt, oder wie bei Beckmann Tiefenvorstellung erwecken. Immer interessiert das Blattganze, das, bis in den letzten Winkel durchgeformt, Bildcharakter trägt. In der impressionistischen Zeichnung hört das Interesse jenseits der menschlichen Figur auf. Wenige Striche deuten den Raum an, in dem sie sich befindet. Es genügt, wenn sie in ihrer augenblicklichen Bewegung erfaßt, nach Verhältnis der Einzelteile, Ponderation usw. richtig und so schlagkräftig wie möglich charakterisiert ist.

Nicht als ob die expressionistische Zeichnung das Momentane nicht kennte. Kirchners „Mädchen auf Teppich", vermutlich höchst augenblicklich konzipiert, ist in denkbar schnellster Niederschrift festgehalten. Aber es ist merkwürdig, wie eine vielleicht auch nur vorübergehende, momentane Pose Bedeutung über das Augenblickliche hinaus erhält. Schmidt-Rottluffs sich „kämmender Akt" gewinnt eine die banale Begebenheit der Toilettenszene vergessen machende Steigerung ins Symbolhafte. Aus der Geste zweier Hände, die sich über dem Kopf halten, wird eine erhabene Zeremonie. Die groteske Übertreibung erhöht nur die Erhabenheit der Geste und macht sie noch einprägsamer.

Das Prinzip des Impressionisten lautet: „Zeichnen ist Weglassen". Das hindert ihn nicht, Merkmale zu berücksichtigen und womöglich zu betonen, die die Eigentümlichkeit eines Modelles, seine individuelle Haltung, seine augenblickliche Pose hervorkehren. Gerade diese Momente glauben die expressionistischen Zeichner entbehren zu können. Ihnen liegt alles daran, die Funktion zu verdeutlichen, die Art, wie ein Glied am Körper ansitzt, wie es sich in den Gelenken bewegt usw. Dieses Ziel zu erreichen, werden Einzelheiten bedenkenlos geopfert. Dem Auf und Ab der Muskelschwellungen zu folgen, wie es Corinths ganzes Entzücken war, steht eine strengere Auffassung gegenüber, die das Ganze der Figur im Auge hat, Glieder in fast gradlinigen Konturen zusammenfaßt und oft brutal vereinfacht. Es entspricht dem nur, wenn auch der Kopf möglichst auf seine Grundform zurückgeführt wird. An die Stelle beseelten Mienenspiels tritt grimmassierende Ausdruckssteigerung oder gleichmacherische Maske, die keine persönlichen Regungen verrät. Alles drängt auf Typisierung. Begreiflicherweise geht es dabei nicht immer ohne Gewaltsam-

keiten ab. Was schadets, da die gewollte Deformation der Ausdrucksvertiefung dient. Sie wird gerechtfertigt und verständlicher innerhalb eines Bildganzen, in dem jedem Detail seine Funktion zugewiesen ist.

Gilt das von der Einzelfigur, so gilt es in erhöhtem Maße von Zeichnungen, auf denen mehrere Figuren zusammengeordnet sind.

In der Kompositionsweise tritt der Unterschied der beiden Richtungen besonders deutlich hervor.

Mehrere Akte. — Aktkomposition.

Die Impressionisten haben auf dem Gebiet der Aktkomposition nichts gerade Auffälliges geleistet. Ein Kompositionsschema, das latent vorhanden sein mag, drängt sich jedenfalls dem Beschauer nicht auf. Das hängt mit der im 1. Kapitel erwähnten Beschränkung der Aufgabe auf das Bereich des Sichtbaren zusammen. Das Beisammensein nackter Menschen gehört schließlich nicht zu den Alltäglichkeiten des Lebens und vollzieht sich nur unter besonderen Umständen. Immerhin liegt hier eine Darstellungsmöglichkeit, welche die Impressionisten selten genug genutzt haben. Liebermann hat im Jahre 1909 „Badende Knaben" gezeichnet und damit ein Thema berührt, das die Expressionisten in erweitertem Umfange behandelt haben.

Der Reiz des Blattes liegt in der Behendigkeit, mit der die rasch wechselnden Bewegungen der Knaben gebannt sind. Das Stenogramm hält weniger Körper fest, welche die plötzlichen Handlungen des sich Anziehens oder Ausziehens vollziehen als das in diesen enthaltene Bewegungsmoment, das beinahe abgelöst scheint. Man denkt an Kirchners Handfertigkeit, der ähnlich rasche Niederschriften vor der Natur gemacht hat, aber noch einen Schritt weiter geht. Noch so vereinzelte, noch so hastig angedeutete Schraffuren suggerieren bei Liebermann doch die Körperlichkeit seiner Gestalten wie den Raum der Landschaft, in dem sie sich befinden. Und darüber hinaus sogar Besonderheiten des Terrains, der schäumenden Flut wie der Luft und des Lichtes, das darüber hinblitzt.

Kirchner, der zuweilen auch etwas vom sinnlichen Zauber der anspringenden Flut eingefangen hat, läßt sich auf solche Einzelzüge nicht ein. Seine Zeichnung drängt von vornherein auf stärkere und wenn man will schematischere Zusammenfassung aller Details. Es wurde einleitend schon hervorgehoben, wie selbst in flüchtigen Skizzen die Figuren, häufig in der Dreizahl, auf einander bezogen sind. Davon ist bei den Impressionisten keine Rede. Liebermanns Blatt gibt einen Naturausschnitt mit allen Zufälligkeiten auch in der Anordnung der Figuren.

Von bewußter Komposition ist eigentlich nur in Aktstudien zu sprechen, die unmittelbar der Bildvorbereitung dienen. Dies ist die andere Möglichkeit, die häufiger erprobt ist. Das auch hier gewahrte Wirklichkeitsstreben bekundet sich in der fast ängstlichen Art, mit der man sich an das gestellte Modell klammert.

Die neue Aufgabe wird von den Impressionisten wesentlich darin erblickt, statt einer mehrere Personen darzustellen, die durch irgendeine Handlung miteinander verstrickt sind. Der szenische Inhalt diktiert Haltung und Gebärde der Figuren.

Der „Barmherzige Samariter" auf einer Zeichnung Liebermanns, neigt sich, von der Seite gesehen, zu dem rechts vor ihm sitzenden Hilfsbedürftigen, den er unter beiden Armen hält. Die von Corinth häufig dargestellten Kampfszenen veranlassen die Figuren zu den mannigfachsten und bewegtesten Stellungen. Im „Kampf des Odysseus mit den Freiern" steht der Held, frontal gegeben, aufrecht, mit der Rechten den nach hinten überfallenden Körper des zusammenbrechenden Gegners haltend, während die Linke ausbalancierend hochfährt. Die Radierung „Theseus und Ariadne" bringt die männliche Figur von vorne kniend mit der weiblichen zusammen, die nach rückwärts an ihren Körper lehnt.

Man glaubt in allen Fällen einer aus dem Leben gegriffenen Szene beizuwohnen. Wir erleben zuschauend den Moment eines Kampfes, dessen Höhepunkt er vielleicht bedeutet. Der nächste Augblick wird die Szene verändern und neue Positionsmöglichkeiten hervorzaubern. Selbstverständlich wählt der Künstler einen möglichst „fruchtbaren Moment" und ist bedacht, den vorhandenen Raum zu nutzen. Aber die Komposition ist nicht so fest gefügt, daß nicht auch einer anderen Ordnung der Figuren Spielraum gelassen wäre. Die Verbindung mit den Randleisten ist locker. Landschaftliches Detail ist weggelassen oder nur andeutend skizziert. Alles Interesse sammelt sich um die Figuren, deren Aktion höchst lebendig veranschaulicht ist. Wie eine Gestalt, sich vorbeugend, einer zweiten zu Hilfe kommt, wie ein Arm der Last eines Körpers begegnet und dieser schwerfällig überkippt, ist glaubhaft zum Vortrag gebracht. Bei knappster Ausdrucksweise.

Von der Detailausführung gilt, was bereits hinsichtlich der Einzelfigur gesagt wurde.

Daß der szenische Inhalt Haltung und Gebärde der Figuren bestimme, erscheint selbstverständlich und läßt sich auch von der Figurenkomposition der Expressionisten behaupten. Aber es ist bezeichnend, wie wenig man bei ihnen an einen gegenständlichen Bildinhalt denkt.

Wenn Corinth eine Kampfszene schildert, lebt er sich ganz in die Erzählung hinein und sucht den spannendsten Moment herauszubringen. Die Kraft seiner Darstellung überträgt die Spannung auf den Betrachter der Blätter, der in sie eingeht und zum mitfühlenden Zeugen der Szene wird. Der Inhalt der expressionistischen Figurenzeichnungen ist weniger bewegte Aktion als zuständliches Sein. „Nackte Menschen in Landschaft" heißt das Hauptthema.

Der Vergleich des Liebermannschen mit dem Kirchnerschen Blatt der Badenden zeigte bereits, wie anders der expressionistische Zeichner seine Aufgabe auffaßt. Auch er kann durchaus von einem Naturvorbild angeregt sein. Aber er abstrahiert von vornherein von allen Zufälligkeiten des Naturvorbildes.

In der impressionistischen Zeichnung besteht eine eigenartige Spannung voller Reize zwischen dem Naturvorbild und dem zeichnerischen Mittel. Es liegt bei uns, dem Genuß der Stunde uns hinzugeben, am Spiel der Wellen und des Lichtes teilzunehmen oder die gepflegte Handschrift zu kosten, die Noblesse des Striches und die samtne Schwärze der Schatten, die erst das Zauberspiel hervorrufen. Der Expressionist macht solch sinnebetörender Gaukelei ein Ende. Seine Abstraktion braucht nicht so weit zu gehen, daß das rein Motivische nicht mehr erkannt würde. Wir unterscheiden in einem Kirchnerschen Blatt mit „Badenden" durchaus menschliche Figur und Element, in dem sie sich bewegt. Womöglich wird die Differenz noch sinnfälliger als in der impressionistischen Zeichnung, da alle Zweideutigkeit des Ausdrucks vermieden ist. Wohl mag auch in einem Kirchnerschen Blatt etwas vom sinnlichen Zauber der anspringenden Flut gespürt werden. Stärker ist die Wirkung des zeichnerischen Mittels, das unbedingt herrscht und auf jeglichen illusionistischen Effekt verzichtet. Noch in den dichtesten Schraffuren einer Kirchnerschen Zeichnung liegen die Striche offen. Sie vermitteln weniger den optischen Eindruck dunkler Woge mit weißen Schaumkämmen als das motorische Moment hochspringender Welle. Gleichzeitig teilen sie das Blatt auf. Der Bewegung der aufschnellenden Flut begegnet die Aktion hindurcheilender Figuren. Diese mögen noch so locker, so willkürlich scheinbar zerstreut sein, man empfindet fast immer ihre Bezogenheit aufeinander, die Kirchner gerne durch Aufwärtsstaffelung bewirkt. Eine Kreidezeichnung aus dem Jahre 1913 ist das vollkommenste Beispiel.

Die „Drei Badenden in Wellen" stehen in dichtem Anschluß hintereinander, ein Bollwerk, das vom tosenden Element umbrandet wird. Was einer Figur nicht gelingen würde, vermögen die Drei. Die ganze Wirkung des Blattes beruht auf der Dreiheit, auf der Dichtheit der Komposition. Setzte man eine Figur an eine andere Stelle, würde nicht nur das Figurenensemble empfindlich gestört, sondern auch die Einheit des Blattes. Selbst die flatternde Möwe hat ihren bestimmten Platz im Bildgefüge, dem sich alles zu unterwerfen hat. Erst im Gesamtsystem wird die Gruppierung, die in unmöglicher Perspektive erfolgt, verständlich, wie „Fehlerhaftigkeit" in der Detailausführung. In der Gruppe wiederum bedeutet der Einzelne nichts. Kaum daß die Geste der letzten Gestalt, die ihre Rechte der Schulter ihres Vordermannes auflegt, als „exzentrisch" empfunden würde. So gleichartig ist die Haltung der aufrechtstehenden Figuren, so gleichartig, so auf einen Typ gebracht ist ihre Körperform.

Das Blatt besitzt monumentalen Charakter. Welche Steigerung des Größenmaßstabes es verträgt zeigt das Gemälde in Düsseldorf. Die wenigen Lokalfarben Grün, Weiß, Ocker unterstreichen die Flächigkeit des Ornaments, dessen Einzelteile deutlich voneinander abgehoben sind.

Die übrigen expressionistischen Künstler bringen ihre persönliche Note mit, ohne von der grundsätzlichen Linie abzuweichen. Neben der energievollen Gestrafftheit Kirchnerscher Blätter erscheint O. Müller besonders weich. Nur zögernd, unmerklich an- und absetzend, schließt sich der lockere Umriß seiner

schlanken Gestalten. Dunkle Partien der Landschaft, die Haarmasse, sind als schwarztonige Flächen angelegt, wo Kirchner nervöses Gekritzel gab.

Auch die Verteilung der Figuren in der Bildfläche ist zwangloser, in verstreutem Nebeneinander statt der geschlossenen Aufwärtsstaffelung der Kirchnerschen Gestalten. Im Grunde nur ein Tempowechsel. Statt des draufgängerischen Allegro Kirchners bei Müller ein verträumtes Adagio. Die Grundelemente haben sich nicht geändert. Auch seine Gestalten, nur in den Hauptformen umrissen und ohne Binnenmodellierung, sind hellflächig gegen den Grund isoliert. Die sparsamen Striche, die den Körper und die zerbrechlichen Glieder einfassen, genügen vollauf, die Körperhaltung der Figuren zu bezeichnen, die Funktion des Sitzens, Stehens usw. zu verdeutlichen. Gedrängtere Zeichnung, die sich auf Details einließe, würde nicht nur die behutsame Gebärde der Einzelfigur stören, sondern auch die Harmonie der aufeinander abgestimmten Bewegungen. Die sorgsam bemessene Gewichtsverteilung der Figuren untereinander, die Art, wie zwei Bäume mit schützend sich herabsenkendem Blätterdach das Blatt von beiden Seiten rahmen, bestimmt den Wert der Müllerschen Zeichnung: einen wesentlich kompositionellen Wert.

Karl Hofer räumt der menschlichen Gestalt alleinige Herrschaft ein. Gewöhnlich vereinen sich zwei Figuren zu einem Paar, das man als Liebespaar bezeichnen mag. Das Zusammentreffen erfolgt meist im Zentrum des Blattes. Es ist weniger als friedliches Stelldichein geschildert als vom Fatum beschlossene Verkettung. Die flachen Körper sind aneinander gepreßt und die Glieder krampfhaft miteinander verflochten. Alle Kräfte ziehen sich zur Mitte zusammen, wo der Schwerpunkt der Komposition liegt. Nach den Seiten divergieren die Linien der sonst geschlossenen Gruppe. Durch ihre gespannte Konzentration unterscheidet sie sich von allen Versuchen impressionistischer Zeichner, die ähnliche Gruppen weit lockerer komponierten. Die freibleibende Fläche des Blattes bedeutet nicht den unendlichen Raum, aus dem die Figuren hervortauchen, sondern Reliefgrund, dem sie aufgeheftet sind. Die flachgepreßten Körper liegen brettartig einander auf. In der dünnen Schicht, die sie trennt, ist perspektivische Verkürzung unmöglich gemacht. Die Glieder, obwohl gewaltsam verschlungen, sind klar überschaubar ausgebreitet, ein Bandwerk sich überschneidender Riemen. Zur Verdeutlichung der vielfachen Überschneidungen sind sparsame Schraffuren gesetzt, denen jegliche modellierende Kraft fehlt.

3. Tiere.

Die Darstellung des Tieres stellt den Zeichner vor eine der Aktdarstellung verwandte Aufgabe, da der menschliche Körperbau mit dem des Tieres wesentlich übereinstimmt. Man wird dementsprechend ein ähnliches Verhalten des Künstlers der neuen Aufgabe gegenüber erwarten und in unserem Falle ein ähnlich verschiedenes Reagieren der Vertreter der gegensätzlichen Kunstströmungen.

Wenn Corinth etwa eine Pantherstudie macht, interessiert ihn hauptsächlich das Bewegungsmotiv. Wie das geschmeidige Raubtier „sich im allerkleinsten Kreise dreht“ (Rilke). Tatsächlich strömt, indem der Zeichner sich in die Bewegung des Tieres einführt, etwas vom sich wiegenden Rythmus der schreitenden Gestalt in die Zeichnung über. Die Umrißführung gerät weich schwellend. Sie folgt der Rundung des sehnigen Körpers und löst zugleich den biegsamen Schwung der Glieder ab. Sie verläuft dabei nicht eindeutig, sondern erneut sich in vielfachem Über- und Nebeneinander der Linien, die der Zeichner korrigierend wiederholt. Das erhöht nur die Suggestion des Vorübergangs.

Kirchner in der Federzeichnung einer „Ziegenherde“ packt viel derber zu. Auch in der Zeichnung des Impressionisten spürt man trotz weichen Kurvenschwunges das unter der Haut liegende Knochengerüst. Der Strich des Zeichners hakt sich geradezu an den Gelenkansätzen fest und schnellt von ihnen ab. Kirchner legt weit energischer die Struktur bloß und befreit sie von aller malerischen Zutat. Die festen Striche sitzen auf den ersten Anhieb und schließen, hart abbrechend, zu eckigem Gesamtumriß sich zusammen. Sie wachsen nicht wie in der impressionistischen Zeichnung aus vorempfundenem Ganzen, sondern addieren übertriebene Details. Auch hier wird die Erscheinung auf ihre typischen Merkmale hin visiert.

Der Impressionist arbeitet absichtslos. Er trägt sein Notizbuch stets in der Tasche. Lebenshungrig bemächtigt er sich auf seinem Streifzuge durch die Wirklichkeit der Formen, die wie in jeder Erscheinung, so im Tier sich ihm anbieten und bemüht sich um ihre naturgerechte Wiedergabe. Wobei, wie Corinth einmal sagt, „die Beobachtung des Charakteristischen und die geistige Auffassung einen immer vor neue Aufgaben stellt.“ In dem Sinne ist der studienhafte Charakter der meisten Blätter zu verstehen. Die skizzenhaft andeutende Form gehorcht dem leisesten Wink. Es ist ein Genuß, dem Zeichner, der sein Handwerk versteht und mit wenigen Worten das Wesentlichste sagt, zuzuschauen. Die Schlagfertigkeit des Zeichners besteht jedoch nicht als solche, sondern dient ihrem Gegenstande. Das Modell wird in allen möglichen Stellungen beobachtet, wobei am Wege liegende Verkürzungsprobleme en passant erledigt werden. Momentane Bewegungen werden blitzschnell festgehalten und als Reflex sich regenden Trieblebens glaubhaft dargestellt. Ein „fressender Löwe“ Slevogts ist ganz dem animalischen Genuß der Nahrungsaufnahme hingegeben. Ein „Leopard“, scharf beobachtend, mit verhaltener Kraft duckt sich sprungbereit. Ein von Liebermann gezeichneter „Schäferhund“ räkelt sich behaglich.

Demgegenüber scheint die Zeichnung der Expressionisten verarmt. Die typisierende Formenstrenge beraubt das Tier gerade der Eigenschaften, die es als unser Mitgeschöpf empfinden lassen. Eine „Katze“ Schmidt-Rottluffs appelliert nichts weniger als an unser Tastgefühl. Die Steigerung ihrer Körpergröße ins Monumentale und die Erstarrung momentaner Pose auch hier ins Symbolhafte macht sie zu einem sphinxhaften Wesen, fremd und voll Hoheit.

Der Künstler verschärft den Eindruck der Würde noch, indem er, ambitiöser als der Impressionist, den Flächencharakter des Blattes betont, dessen abgewogenem Organismus die Darstellung sich einfügt. Marc, dem Spezialisten der Gattung, gerät die Zeichnung zu teppichhaftem Ornament, in das der graziöse Schwung seiner Fabelwesen verknüpft ist. Künstler wie Campendonk, Klee, arbeiten in derselben Richtung.

Gewöhnlich wird ein wenig hochtrabend vom Leben der Tierseele gesprochen, das darin ausgeprägt sei. Man braucht, meine ich, auch die impressionistischen Tierdarstellungen nicht ausdrucksarm zu finden. Jedenfalls ist ihr „Ausdruck" gänzlich anders geartet und beweist die Verschiedenartigkeit des dahinter stehenden Lebensgefühls.

4. Die bekleidete Figur.

Die bekleidete gegenüber der Aktfigur gibt zunächst kein neues Problem auf. Der Unterschied zwischen impressionistischer und expressionistischer Formgebung stellt sich in ähnlicher Weise dar.

Wenn Corinth einen Bauernknecht (1919) radiert, so tut er es in gewohnt lässiger Art. Die untersetzte Gestalt, ungelenk in der Haltung, wird in ein lockeres Strichnetz eingefangen. Knapp anliegender Kittel und Hose verdecken kaum die muskulösen Körperformen, denen sorgsam nachgegangen ist. Unter den Händen des beobachtenden Malerzeichners wird der Strichregen immer dichter. Parallelschraffuren in weiten Abständen werden von Schraffuren entgegengesetzter Richtungen durchkreuzt. Das Gekritzel verdichtet sich in dunklen Teilen des Gesichtes, zumal in der Bartpartie. In den Falten des linken Ärmels lagern die Schatten, tiefsitzende Schwärzen.

Die Hintergrundfläche ist ähnlich aufgerissen. Kaum daß es gelingt, Einzelteile zu identifizieren. Aus durchlaufenden Parallelschraffuren wachsen Baumstämme empor, zwischen denen das Licht webt. In seinem Gerieſel, das alle Dinge verzaubert, wachsen Mensch und Natur zusammen.

Schmidt-Rottluff dagegen isoliert die menschliche Figur gegen die Landschaft. Die tieffurchende Nadel umreißt eindeutig die grobschlächtigen Gestalten zweier Bauern. Sackartige Gewandung macht sie noch plumper und vereinfacht ihr schwerfälliges Gebärdenspiel, das wie erstarrt auf halbem Wege stecken bleibt. Die Landschaft dahinter ist aus Klötzen einer Spielzeugschachtel gebaut. Auf der Anhöhe welligen Hügelgeländes, das hellflächig gegen den dunklen Himmel steht, recken sich zwei Bäume hoch mit eckig wiederstrebenden Laubkronen. An den rechten Bildrand ist ein unvermittelt aufragender Hauskasten gerückt, wo Corinth fern eine Schattenwand im Licht- und Schattengewobe des Ganzen verwob. Sparsame Schraffuren gönnen bei Schmidt-Rottluff jedem Einzelding sein Recht. In der klargegliederten Blattfläche stehen die verschiedensten, kubisch verfestigten Detailformen nebeneinander, während dem

impressionistischen Zeichner Mensch wie Einzelding zusammenwachsen in der grenzenlosen Weite des lichtdurchwogten Raumes.

Es gibt Hunderte von Zeichnungen auch anderer Künstler, an denen sich derselbe Gegensatz der Auffassung demonstrieren läßt. Beim Impressionisten meldet sich selbst in der Zeichnung der flüchtigsten Stunde die Entdeckerfreude, die ihre sorgfältigen Beobachtungen gewissenhaft notiert. Der weniger sorglose Expressionist faßt Einzelbeobachtungen zusammen, vergewaltigt Details zugunsten der Organisation der Bildfläche, auf die er als Endziel hinarbeitet. Eine Erkenntnis, welche bereits aus der Betrachtung der Aktdarstellung gewonnen wurde.

Für die Beobachtung der bekleideten Figur kommt ein neuer Gesichtspunkt hinzu, der im Darstellungsinhalt begründet liegt.

Aus dem Atelier des Künstlers, in dem über Formprobleme debattiert wird, werden wir auf die Straße geführt. Der weite Bezirk öffentlichen Lebens nimmt uns auf. Die Frage lautet, wie Impressionisten und Expressionisten sich einem Stück gelebter Wirklichkeit gegenüber verhalten, das die Wirklichkeit unseres eigenen gegenwärtigen Lebens ausmacht. Wie zumal begegnen sie dem Beieinander der Menschen, wie es uns das Straßentreiben der modernen Großstadt, das Vergnügungsleben ihrer Amüsierlokale als tagtägliche Erfahrung vor Augen führt? Die Antwort, mit den Mitteln der künstlerischen Formsprache zum Ausdruck gebracht, nötigt uns abermals zu einem Vergleich der verschiedenen Formwelten.

Liebermann gegen Ende des 1. Jahrzehnts schildert das bewegte Treiben in den Amsterdamer Judengassen.

Eine Kreidezeichnung in Berlin stellt das Gedränge um die Verkaufsstände dar. Man gewahrt ein Auf und Ab heller und dunkler Flecken, in dem man sich schwer zurechtfindet. Erst allmählich lösen sich einzelne Figuren aus dem Gewimmel, um sogleich wieder darin unterzutauchen. In die Tiefe zu verringert sich ihr Maßstab wie ihre Erkennbarkeit.

Der Eindruck, den man von den nur wenige Jahre später entstandenen Straßenszenen Kirchners empfängt, ist zunächst nicht viel anders. Auch bei ihm ein wildes Gekritzel, aus dem die Figuren erst langsam hervorwachsen. Es ist ein Sport eigenen Reizes, in dem Wirrwarr die Figuren zu suchen. Bei der Suche entdeckt man das verborgene System, das die Blätter gliedert. Dabei zeigt sich die Verschiedenheit der Struktur beidermals.

Bei Liebermann ergibt sich die Komposition des Blattes, soweit man von Komposition überhaupt sprechen will, aus dem gegebenen Naturvorbild. Die Vordergrundsfiguren sind betont gegenüber den Figuren des Hintergrundes, die der Perspektive zufolge, wie erwähnt, kleiner und undeutlicher werden.

Bei den Kirchnerschen „Straßenszenen“ wird man ebenfalls nicht von Kompositionen in strengem Sinne sprechen wollen. Aber es wird in der typischen

Aufwärtsstaffelung gleichwohl eine Bezogenheit der Figuren aufeinander gespürt, die außerhalb aller perspektivischen Gesetze wirksam ist. Ein gewisses perspektivisches Kleinerwerden der Figuren auch hier spielt nur eine Nebenrolle. Das wird noch deutlicher, vergleicht man die zeichnerische Einzelausführung.

Liebermann läßt es bei skizzenhafter Andeutung bewenden, die dem variablen Motiv nur zustatten kommt. Jede weitere „Ausführung" würde das prickelnde Leben ertöten, das den wesentlichen Wert der Zeichnung ausmacht. Bei näherem Zusehen merkt man jedoch, wie wenig Gewalt dem Naturobjekt angetan ist. Eine lockere, kurvig-gewellte Strichführung geht den Hauptlinien nach. Weiche Schattenlagen vielfacher Stufung sichern das plastische Volumen der einzelnen Figuren und erzeugen darüber hinaus den Eindruck lichtdurchfluteten Raumes, in dem sie sich bewegen.

Kirchners Zeichnung fährt weit ausgreifender über die ganze Blattfläche hin. In den wirbelnden Linien fangen sich die Figuren, die in ein typisierendes Schema gepreßt sind. Schraffuren verraten ihre zeichnerische Herkunft und dienen keineswegs der Modellierung der Figuren. Sie wirken ausgesprochen dekorativ und tragen bei zur Gliederung des Blattganzen, dessen flächenhafter Charakter betont ist. Wobei verschiedenste Möglichkeiten genutzt sind: in einer Federzeichnung kontrastieren hellflächige Figuren gegen dunkle, die mit flüssigem Tuschpinsel locker gefüllt sind. Ein andermal ist zwischen die Köpfe zweier rein linear erfaßter Halbfiguren ein vorüberhastender Passant gesetzt, eigentlich nichts als eine Folge schwarzgekritzelter Schraffuren, aber durch ihren sozusagen „farbigen" Kontrast dekorativ äußerst wirksam. Die Dynamik der zeichnerischen Handschrift verhütet dabei jegliche Erstarrung, die aus den Figuren lebloses Ornament machte und schafft um sie herum ein Fluidum hochgeladener Atmosphäre. In den Radierungen zumal vermitteln die sausend die Flächen überspinnenden Linien über die Figuren weg das geheime Agens, das sie wie irrwitzig aneinander vorbei treibt.

In der Federzeichnung des „Wittenbergplatzes", in der die Figuren zur Staffage degradiert sind, bedeutet die Spannung alles, die nach allen Seiten ausstrahlt und die Figuren in rasend geschwungenen Ellipsen umhertreibt.

Großmanns „Potsdamer Platz" ist daneben ein harmloses Idyll. Es entspricht der Haltung eines Kaffeehausbesuches, der aus der Höhe herab auf das muntere Straßentreiben als auf ein ad hoc gebotenes Schauspiel herabsieht und dabei höchst anmutige Notizen macht, aber im Grunde unbeteiligt bleibt. Wobei uns die skizzenhafte Vortragsweise selbst topographische Einzelheiten nicht vorenthält, die in dem Strudel der expressionistischen Zeichnung verschwinden.

Der Impressionist sucht mit den Mitteln der ihm eigenen Geschwindschrift von den vorüberhuschenden Momenten des Großstadtlebens soviel zu

erhaschen wie möglich, bei denkbarster Promptheit der Ausdrucksweise. Sein Standpunkt bleibt von allen Mißhelligkeiten unangetastet.

Der nicht minder behende Expressionist sieht von allen Zufälligkeiten gesehener Wirklichkeit ab und sucht das allen transitorischen Momenten zu Grunde liegende Gesetz mit grafischen Zeichen zu beschwören. Eine vielleicht zunächst auch nur zufällige Haltung wird festgelegt und über alles Augenblickliche hinaus ins Symbolhafte gesteigert. Der Expressionist beobachtet nicht vom neutralen Standpunkt aus, sondern lebt mit allen Dibern das Schicksal seiner Gestalten mit. Dem subjektiven Erlebnis ist ausgedehnterer Raum geöffnet.

Man könnte auch sagen, dem Erlebnis des Expressionisten stelle sich die Wirklichkeit anders dar. Daher der grimmassierende Ausdruck der Köpfe, daher die scheinbar willkürliche Verzerrung der Körperformen! Die Deformation erschließt ein Bereich, das außerhalb des Gesichtsfeldes der Impressionisten liegt. Veränderte Stoffwahl hier und da spielt demgegenüber nur eine untergeordnete Rolle. Gewaltsamkeiten der Formulierung bestehen auch außerhalb eines Milieus, dessen Abnormität man sie zur Last legen möchte und umgeben auch Figuren des Alltags mit dem Nimbus des Wundersamen. Nicht nur die Idioten, die Heckel radiert, sondern auch die Fahrgäste der Straßenbahn beispielsweise sind in eine geheimnisvolle Sphäre getaucht, die ihre verwunderten Blicke gleichsam verglast. Ihren geduckten Körpern sitzen riesige Köpfe auf, und die winzigen Extremitäten versuchen eine hilflose Gebärde. Dieselbe Verwunderung spricht aus Blick und Gebärde der Frauengestalten, die Schmidt-Rottluff an den Strand des Meeres setzt.

M. Beckmann mit aufgerissenen Augen, bohrt sich in den Spiegel und zeichnet, auf äußerste betroffener Zuschauer, die ihm entgegengeworfene Vision: Menschen im Café, die ihn, den Hinstarrenden, als Zentrum umkreisen. Der ganze Raum kreist mit, und der Künstler beeilt sich, die Porträts der auf ihn Zudrängenden festzuhalten, gleichgültig gegenüber dem Verbleib der übrigen Körperpartien. Ein horror vacui spickt das Blatt mit Köpfen, ohne auf eine Ordnung bedacht zu sein, die vernünftiger Raumperspektive entspräche. Schräglaufende Balken, vielleicht nichts als sinngemäß ausgenommener Tatbestand, ragen höchst unmotiviert herein, harte Graden, an die die Figuren allenthalben stoßen, peinlich dazwischengeklemmt, unbarmherzig überschnitten.

Die rücksichtslose Komposition, die Gewaltsamkeiten in der Detailbehandlung schaffen eine Atmosphäre nervöser Gespanntheit, die dem Impressionisten fremd ist. Wieviel Platz gönnt Liebermann seinen Figuren, die in „Restaurants im Freien" zwanglos sich erholen!

5. Szenen erzählenden Inhaltes.

Die Frage bleibt noch, wie Impressionisten und Expressionisten sich dem eigentlich erzählenden Bildstoff gegenüber verhalten. Es bedarf nach dem Gesagten nicht mehr ausführlicher Darlegung.

Wenn Slevogt etwa eine seiner meist einen dichterischen Text illustrierenden phantastischen Szenen zeichnet, legt er den Hauptakzent auf das Zugespitzte transitorischen Momentes. Im knapp gefaßten Cellini erleben wir den dramatischen Augenblick, wie der Held der Erzählung mit dem Tischmesser aus dem Fenster springt. Oder Cellini überrascht Diener und Dienerin. Er stößt einen florentinischen Edelmann vom Boot zurück usw. Blitzschnelle Bewegungen der Akteure wechseln. Erregte Gebärde der heftig Gestikulierenden fährt aus. Die Schnellschrift des Künstlers steigert noch das Tempo und vermeidet dabei das Peinliche einer Momentaufnahme. Die Spannung der Szene erwächst aus der Fixigkeit, mit der die künstlerischen Mittel gehandhabt sind. Die Kürze der Ausdrucksweise ist beispiellos. Es grenzt ans Wunderbare, wie sie, ohne das Recht der Wirklichkeit zu schmälern, besteht. Nicht blutlose Schemen begegnen einander, sondern kräftige Gestalten raufluftiger Körper gehen auf einander los. Ihre muskulösen Körper drehen und wenden sich im Raum und werfen Schlagschatten in die blendende Helligkeit ringsum. Wenige Flecken schaffen Raum um die Figuren, und zwar nicht einen x-beliebigen, sondern eine bestimmte Lokalität mit allem Reiz des Intimen. Ein paar Striche zaubern prangende Fülle sommerlich blühender Vegetation. Daß dabei nicht alles gesagt ist, stört den Betrachter nicht etwa, sondern weckt nur seine Phantasie, das Fehlende selbst zu ergänzen.

Eine „Szene aus Tausend und Eine Nacht" von Kirchner erscheint dürftig daneben. Der lockeren szenischen Verknüpfung der Figuren fehlt der Beziehungsreichtum, den Slevogt den Trägern der Handlung mitteilte. Ihre Aktion ist lahm, und kein Funke springt hinüber. Die Sprache des Zeichners ist noch knapper geworden. Ein paar Stichworte berichten den Hergang: Vorn eine Frau, in einer Art Bassin schwimmend, weist nach rechts oben, wo ein turbangekrönter Mann sitzt und sich mit einem nackten Weibsbild vergnügt, das er auf seinen Knien trägt. Neben dem Paar steht eine weitere Genossin, interessiert herüberblickend und trällert auf einer Laute.

Die wie gewohnt typisierende Umrißzeichnung beschränkt sich auf Angabe des Notwendigsten. Modellierende Schraffuren fehlen. Kein Schatten fällt, und jeglicher Überfluß vegetativen Lebens ist draußen gelassen. Man kann im Zweifel darüber sein, wie weit die Wirklichkeit dreidimensionalen Raumes getroffen sein soll. So sehr ist der Flächencharakter des Blattes betont. So sehr überwiegt die Horizontal- und Vertikalgliederung alle tiefenmäßige Schichtung. Die Figuren behaupten ihren festen Platz. Ihre Gewichtsverteilung ist planmäßig vollzogen und findet ihre Stützen im Aufbau des Ganzen. Ein wagerecht durchlaufender Stufenbau trennt die untere von der oberen Bildzone und sondert zugleich die Figuren: Die schwimmende Frauengestalt, die den unteren Bildteil ausmißt, von den kleineren Gestalten der Dreiergruppe in der Ecke rechts oben. Eine nischenartige Architekturkulisse bildet oben den Beschluß. Pflanzlichen Formen genähert, ist sie so gut dekorativ schmückendes Element wie das Zick-Zack-Ornament, das die Querseiten des Blattes symmetrisch rahmt.

Wieder drängt sich das kompositionelle Moment vor. Ein Zug, der durchgeht. Es wurde bereits anläßlich der Aktkomposition davon gesprochen. Sie gestattete vorzüglich den Expressionisten ihre Begabung zu nutzen.

Bei der Behandlung phantastischer Szenen liegt der Fall anders. Hier ruht der Nachdruck weniger auf der Darstellung ruhenden Seins als auf dem Bewegungsmoment. Die Rollen wechseln. Es versteht sich, daß die Impressionisten im Vordertreffen sind.

Slevogt ist das markanteste Beispiel. Die Abenteuer, die er erzählt, werden zu spannenden Momenten. Hört man länger zu, verwischen sich die Einzelzüge, deren Schilderung gerade er meisterhaft beherrscht. Der Gesamtrhythmus, der die Blätter füllt, klingt nach. Er ist charakteristisch für die impressionistische Zeichnung und wird zum unterscheidenden Merkmal.

Die Szene, die sich inmitten des Blattes abspielt oder an seinem Rande, wird Teil einer Gesamtbewegung, die das Ganze überflutet, womöglich über die Blattgrenzen hinausströmt. Die Zeichnung ist zufälliger Ausschnitt des draußen wogenden Lebens. Sie gleicht der Art jener Romane, deren Schlußsatz lautet: „kann fortgesetzt werden".

Die expressionistische Zeichnung demgegenüber wirkt distanzierend. Der Rahmen macht seine Funktion geltend und sondert das eigengesetzliche Sein der Figuren von der Außenwelt ab.

Innerhalb des Blattganzen gilt dasselbe. Die Figuren des impressionistischen Zeichners sind schimmerndes Detail im Gesamtstrom. Sie wachsen aus gemeinsamem Urgrund und verbinden sich in der Gleichförmigkeit weicher Materie. Die Materie ist gefügig, erlaubt vielfache Modulation. Ihre wechselvolle Gestuftheit ist vollkommenes Gleichnis der Pracht und des Glanzes der stofflichen Erscheinungswelt.

Der Expressionist, vergleichsweise gesprochen, setzt roh behauene Blöcke nebeneinander, die lediglich durch das kompositionelle System aufeinander bezogen sind. Die harte Begrenzung der Figuren erlaubt keine Verbindung durch die Gemeinsamkeit tragenden Fundamentes. Schwarze und weiße Flächen wechseln in jähem Aufeinanderstoßen. Es mangelt ihnen jeglicher Ehrgeiz, mit den Reizen natürlicher Stofflichkeit zu wetteifern. Die materialgerechte Behandlung verleiht ihnen ihrerseits eine herbe Schönheit, die sie mit der Härte und Unnachgiebigkeit von Schnitzfiguren vergleichen läßt.

Damit ist schon angedeutet, wie der spezifische Inhalt des Märchens, der Groteske, der Historie, der Legende auf verschiedene Weise jeweils Gestalt gewinnt.

Der Impressionist liebt das Phantastische und sucht es. Da es unserem gegenwärtigen Dasein zu fehlen scheint, begibt man sich ins Bereich des Literarischen. Gestalten der Sage. des Märchens stehen auf und werden lebendig. So lebensnahe und körperlich wie nur immer gesehene Wirklichkeit. Das Phantastische liegt für den Impressionisten eigentlich nicht außerhalb der natürlichen Wirklichkeit. Es wird effektiv, indem es gezeichnet wird: plastisch greifbar und zugleich dem Alltäglichen entrückt. Der Sinn der buntbewegten

Erzählung besteht zumeist im raschwechselnden Bewegungsmotiv, das in seiner Augenblicklichkeit behend erfaßt wird. Der Eindruck des Momentanen, des Zufälligen herrscht vor.

Der Expressionist sieht keinen Anlaß, aus der Gegenwart ins Traumreich der Historie zu flüchten, um das Phantastische zu entdecken. Nichts ist traumhafter, nichts unwirklicher für ihn als das Leben unseres Augenblickes. Das Phantastische, wenn man will, das Dämonische, lauert an allen Ecken und fällt über ihn her. Es wäre absurd, zwischen gesehener und vorgestellter Wirklichkeit einen Trennungsstrich zu ziehen, da Beide gleich unwirklich erscheinen. Der deformierende Strich der Zeichnung wird nur dm Tatbestand sich aufdrängender schreckhafter Visionen gerecht. Dabei wird das Momentane, das Zufällige einer Situation ins Symbolhafte gesteigert. Simple Geste erstarrt zu hieratischer Gebärde. Das Bewegungstempo der handelnden Personen wird entsprechend ihrer Deutungsänderung verlangsamt. Der Sinn der Erzählung erhält sein Schwergewicht im Ausdruck seelischen Zustandes.

Nicht als ob die impressionistische Zeichnung des expressiven Elementes gänzlich entbehrte! Das lebhafte Gebärdenspiel, die differenzierte Mimik der Figuren, ist nicht nur an der Oberfläche haftende Bewegung, sondern nicht selten Reflex seelischer Regung, die sich spontan äußert. Der naturhafte Urgrund ist bei alledem jedoch nicht zu übersehen. Erinnerung an Barock wird geweckt, das ähnlichen Naturalismus der Darstellung mit kraftvoller Ausdruckssteigerung verband. Man könnte von „dynamischem Expressionismus“ sprechen und dabei an Zeichner denken wie Slevogt stellenweise, wie zumal an den späten Corinth. Ein Künstler wie Kokoschka schließt sich zwanglos an.

Die eigentlichen Expressionisten beschränken den Ausdrucksapparat. Losbrechende Affekte werden gewaltsam gestaut. Die Fabel wird zwischen die Gerüste strengkompositionellen Aufbaus gezwängt, ohne daß die Spannung beeinträchtigt würde, der jeglicher äußerliche Anschein genommen ist. Die Paradoxie will, daß das Chaos phantastischen Ausmaßes unserer Zeit in der überlegten Ordnung Hoferscher, Beckmannscher Blätter gefunden werde. Gestalten wunderlichen Gepräges hocken beieinander, torkeln, machen Spektakel. Immer neue Aspekte durchschneiden einander. Riesenhafte Musikinstrumente ragen unmotiviert hinein, dazwischen. Stumpfsinnige Masken glotzen. So ist das Leben: Maskerade — Karneval. Der scheinbare Ordo der Blätter enthüllt seinen gänzlichen Widersinn.

Letztlich werden zwei entgegengesetzte Weltanschauungen dokumentiert.

Die eine nimmt das Leben, wie es in heiteren oder traurigen Momenten dahinfährt, genießt es, gibt sich ihm hin. Sie ist diesseitsfreudig gestimmt.

Dem Zweifel der Anderen verzerrt sich das Weltbild. Hinter der zur Schau getragenen Komik verbirgt sich kaum verhehlter Pessimismus. Die symbolhafte Abstraktion läßt Metaphysisches ahnen.

6. Landschaft.

Zwei Blätter von Corinth und Heckel mögen zunächst den Gegensatz impressionistischer und expressionistischer Landschaftsdarstellung veranschaulichen.

Corinth hat im Jahre 1919 sein Besitztum am Walchensee in einer Radierung festgehalten. Auf einer leichten Anhöhe rechts liegt das niedrige Haus. Es verschwindet unter den Bäumen des Waldes, die es rings umstehen. Vereinzelte Stämme spiegeln sich im Wasser zur Linken des Bildes.

Das Gegenständliche existiert nicht, um, wie es ist, hingenommen zu werden, sondern entsteht unter den Händen des Zeichners. Es ist nicht jedermanns Sache, ihm zu folgen, da er Sprünge macht und sich damit begnügt, geistreich anzudeuten. Wie um einmal zu probieren, setzt er eine Linie in die Platte, krumm und schon zu Ende. Weitere folgen, verschlingen sich und streben nach oben. Wie von ungefähr wächst ein Baumstamm daraus. Zwei energische Drucker erzeugen sein Spiegelbild im Wasser. Währenddessen gleitet die Nadel leichthin weiter, die Fläche mit Parallelschrauben lose überspinnend, die meist schräg in einer Richtung laufen. Stellenweise werden sie dichter, von Schraffuren entgegengesetzter Richtung durchkreuzt, tief-dunkle Schwärzen, die gleichwohl durchsichtig bleiben. Weithin leergelassene Partien kontrastieren hell dagegen.

Das Ungefähr der Skizze wird Gleichnis der märchenhaften Stimmung im Walde. Es wäre vergebliche Mühe, sich an Einzelheiten zu heften, die im funkelnden Licht verzaubert werden. Zwischen den Baumstämmen und um sie herum mag die geheimnisvolle Weite des Raumes mehr geahnt als gemessen werden. Die Abstraktion ist jedoch nichts weniger als Selbstzweck. Es ist nicht anders, als daß das Leben der Natur selber gespürt wird, mächtig hervorquellend und seinen Reichtum verschwenderisch ausstreuend.

Heckel in einer Radierung aus dem Jahre 1914, die ein vergleichbares Waldinterieur darstellt, ist ganz anders auf Ordnung bedacht. Bei Corinth weiß man nicht recht, wo das Land aufhört und das Wasser beginnt. Diese Unentschiedenheit ruft den Eindruck unbegrenzter Weite des Raumes hervor und übt einen eigentümlichen Zauber aus. Auf dem Blatt des jüngeren Künstlers sind die Ufer deutlich geschieden von dem Wasser der Gräfte, die sie einfassen. Von beiden Seiten stoßen die Ufer spitzeckig vor, durch einen festen Kontur vom Wasser wie vom gegenüberliegenden Ufer getrennt, das in einer Horizontale das Blatt durchschneidet. Damit ist sogleich eine merkliche Gliederung der Gesamtfläche gegeben wie auch eine geregeltere Anordnung der Bäume, die von beiden Ufern her emporragen und zur Mitte einander zugeneigt sind. Dazu kommt die streng linearzeichnerische Einzelausführung. Die Bäume, bei Corinth als dunkle Körper empfunden, dabei aus demselben Stoff gedacht wie alles übrige, sind durch durchlaufende Geraden gegen ihre Umgebung isoliert. Unötiges Beiwerk ist weggelassen. Nur die Hauptäste, die hartwinklig sich gegeneinander absetzen, sind betont. Besonders aufschlußreich ist der Vergleich der Behandlung des Laubwerks, das Corinth ganz als Masse

empfindet, locker, in Licht und Schatten wechselnd. Nur im Vordergrund sind ein paar einzelne Blätter herausgearbeitet, die indessen kaum sich aus dem Zusammenhang lösen. Heckel umreißt höchst eigenwillig gewisse Laubpartien mit gewaltsam ausgezacktem Kontur und sondert ihre hellen Flächen klar von Stamm und Ästen, die hineingreifen und sie tragen. Dadurch wird das einzelne Baumindividuum, das auf seine typischen Merkmale hin visiert ist, isoliert, ein Eindruck, der durch die Spiegelung im Wasser noch verstärkt wird. Man wird versucht, die einzelnen Bäume zu zählen. Nichts wäre bei Corinth undenkbarer. Hier beuht alles auf der Wirkung des Lichtes, das über die Einzelformen, sie verunklärend, dahingleitet und sie im malerisch gelockerten Gefüge des Ganzen verwebt, aus dem sie nicht zu trennen sind.

Die formauflösende Wirkung des Lichtes wird noch sinnfälliger in Landschaftszeichnungen, in denen dem Athmosphärischen zwangsläufig ein besonderer Platz eingeräumt ist, in Flach- und Küstenlandschaften. Hier scheint die malerisch gelockerte Form die einzig mögliche zu sein, die ihrem Gegenstand gerecht wird, wobei man etwa an die Behandlung denken mag, die Liebermann dem von ihm bevorzugten Motiv hat angedeihen lassen. In der 1910 entstandenen „Landschaft bei Nordwijk" etwa verlieren sich alle Einzelheiten in der Weite des Raumes. Sie werden aufgesogen vom Licht des Himmels, dessen Fläche der breitgelagerten Ebene darunter im Größenverhältnis gleichkommt. Vereinzelte Häuser, Büsche, als solche kaum erkennbar, sitzen dicht in der lockeren Fläche porösen Gesteins. Stärker als in früheren Zeichnungen wird das Handschriftliche wahrgenommen. Ein Meister, der Erfahrungen gesammelt hat, notiert das Wesentliche. Die Mittel, die er im Augenblick braucht, stehen ihm zu Gebote. Dunkelheiten des Vordergrundes sind mit der Breitfläche der Kreise hingelegt (wie der Maler sich gern des Spachtels bedient). Sie zu vertiefen, ist hastig dazwischen gekritzelt.

Wirbelnde Linien fahren in die Tiefe, helfen dem Gelagertsein der Dinge. Helligkeiten des Papiers allenthalben mittendrin. Corinths Art in seinen Mecklenburger Landschaften zum Beispiel ist weniger pointiert, schulgerechter, wenn man will. Die Grundhaltung ist dieselbe. Sie ist selbst im Spätwerk des Zeichners kaum verändert, in dem die malerische Tendenz alles andere verdrängt hat.

Wie anders behandeln die Expressionisten dasselbe Motiv! Gleichgültig, welche der zahlreichen Küstenlandschaften der Heckel, Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rottluff man herausgreife. Die tolldreiste Mache ist vielleicht das Auffälligste. Sie springt noch ganz anders als bei Liebermann in die Augen und stellt an das Aufnahmevermögen des unvorbereiteten Betrachters nicht geringe Anforderungen. Hat man sich an das aufdringliche Gebahren, das unter Umständen mitreißt, gewöhnt, entdeckt man bald das ordnende Prinzip der Zeichnung, das offener als bei den Impressionisten zu Tage kommt und ganz andere Wirkungen beabsichtigt. An die Stelle unübersehbaren Raumes tritt die gegliederte Fläche, in der jedes Ding gleich deutlich erkennbar ist. Auch solche Gegenstände, die von rechts wegen in der Ferne sich verlieren

müßten, sind namentlich genannt. In einer kräftig gezogenen, konvex-gekrümmten Linie setzt sich der Horizont ab. Der Meeresspiegel, bei Corinth mit dünnen Parallelstrichen glitzernd im Licht, ist durch eine Reihe von gekurvten, gewellten Linien beinahe ornamenthaft belebt. Gebüsch des Ufers ist mit fächerförmig gespreizten, sich ähnlich wiederholenden Wellenlinien gleichsam hingeschrieben. Selbst an Wolken, ätherische Gebilde, geht man mit faustdicken Strichen heran. Die Sonne, eine Kreislinie, von der radienförmig die Strahlen ausgehen.

Die Tendenz ist klar. Sie geht dahin, die einzelnen Gegenstände fest zu umreißen, gegeneinander abzugrenzen und durch ihre klare Beziehungsetzung zueinander Ordnung innerhalb der Bildfläche zu schaffen. Dieser zeichnerisch linearen Gesinnung gegenüber ist die impressionistische Landschaftszeichnung malerisch tendiert. Sie addiert nicht Einzeldinge, sondern heftet den Blick aufs Ganze, wobei ihr das Licht als vereinheitlichender Faktor zu Hilfe kommt. Sie wirkt dabei meistens ausschnitthaft. In die Bildfläche wird nicht mehr aufgenommen als mit e i n e m Blick erfaßt werden kann (d. h. also bei Annahme e i n e s Augenpunktes). Das bildnerische Interesse sammelt sich im Zentrum des Blattes, um nach den Seiten hin abzuflauen, wie einmal in Zeichnungen Corinths zu beobachten ist. Dem Bildrande kommt geringe Bedeutung zu.

Wie die zeichnerische Gesamtanlage ist auch die Detailbehandlung zwanglos gehandhabt. Die Strichführung ist locker und folgt bei aller Knappheit der skizzenhaft andeutenden Ausdrucksweise, die sie von dem Realismus der vorhergehenden Stilstufe unterscheidet, gelassen den Formen des Naturvorbildes. Der expressionistische Zeichner verhält sich weniger duldsam den Naturobjekten gegenüber. Er zwingt vergewaltigend ihnen seinen Willen auf. Auch er behilft sich dabei mit denkbar knapper Ausdrucksweise. Aber die Geschwindschrift dient ihm nicht wie dem Impressionisten dazu, etwas vom Glanz der stofflichen Erscheinungswelt, den sinnlichen Zauber der Dinge zu suggerieren, sondern bewahrt buchstäblicher zu verstehenden Schriftcharakter. Hieroglyphenartige Zeichen, durch langes Studium der Natur immer wieder jeweils modifiziert, holen weniger in ihr ruhende Formen heraus, als daß sie den formalen und geistigen Sinngehalt der Dinge klären. Die Striche des Zeichners nichts anders als Buchstaben, Schriftzeichen, temperamentvoll, nachdrücklich hingesetzt, „gleichsam" die Dinge. Wobei, wie gesagt, allerlei vom Formenvorrat der Natur einströmt. Im Ganzen freilich drängt das Streben des Zeichners auf Abstraktion, wie im Verlauf der Entwicklung offenbar wird. Die anfänglich offene Form wird allmählich geschlossen. An die Stelle lockeren, weich rundlichen Konturs tritt eine straffe, eckig an- und absetzende Umrißführung. Schattenschraffuren verlieren alles Tonige, weich Verlaufende und werden auf ein Mindestmaß reduziert. Stellenweise wird mit groben Effekten gearbeitet. Schmidt-Rottluff baut seine Landschaft mit Klötzen. Bei ihm wird nur besonders deutlich, was grundsätzlich auch den Anderen eignet: unbedingter Gestaltungswille, dem die Natur den Rohstoff liefert. Ihm wird allerlei geopfert. Die unglaublichsten Verzerrungen begegnen. Sie büßen ihre scheinbare Willkür ein, innerhalb

eines gesetzmäßig gegliederten Bildaufbaus. Der Kräfteüberschuß wird umso fühlbarer, je mehr er gezügelt wird. Nolde wirkt plötzlich merkwürdig formlos, grob naturalistisch. Es fehlt seinen dynamisch bewegten Blättern die Ökonomie der Darstellungsmittel, die die jüngere Generation über alles schätzt und selbst erst allmählich erworben hat. Sie merzt alle Zufälligkeiten aus und vereinfacht bewußt die Formgebung. Manche Radierungen Beckmanns aus der jüngeren Periode besitzen wieder den Reiz des Primitiven. Sie sind jedoch nichts weniger als naiv entstanden. Feiningers Marinen, Architekturlandschaften sind die Phantasieschöpfungen eines genialen Konstrukteurs. In ihnen ist jegliches vegetative Leben ertötet zugunsten kristallinischer Formenstrenge, hinter der die körperliche Dinglichkeit selbst hier noch zu Grunde liegenden „Motivs" nur mehr geahnt wird.

Feininger bezeichnet den äußersten Gegenpol zur impressionistischen Landschaftsdarstellung, wie sie in Deutschland am stärksten vielleicht von Corinth repräsentiert wird. Es ist gleichgültig, wie man den Gegensatz der Naturauffassung, dessen Triebfeder letztlich ein verschiedenartiges Lebensgefühl ist, benennen will. Die geläufigen Termini sagen in diesem Falle nicht viel. Wird Impressionismus in engerem Wortverstande überhaupt nur auf schmalen Graten gefunden, so gilt das in erhöhtem Maße von der Landschafts z e i c h n u n g, die ihrerseits in Deutschland einen besonderen Platz beansprucht. Liebermanns Zeichnung fällt, wie im ersten Kapitel erwähnt wurde, am ehesten unter die Kategorie. Selbst in ihr steckt ein Draufgängertum, das den armseligen Begriff „Eindruckskunst" hinter sich läßt. Corinth benutzt das Instrument akademischer Zeichenweise, um seinem berserkerhaften Lebensdrang Luft zu machen. Wenn irgendwo, kann hier von Expressionismus gesprochen werden. Andererseits schaffen die sogenannten „Expressionisten" nicht gänzlich unabhängig von Natureindrücken, und auch bei ihnen fehlt es nicht an Temperamentsausbrüchen. Die im Verlauf der Entwicklung durchdringende Tendenz zielt jedoch auf Klärung der Formgebung. Ein abstrahierender Formwille dringt von außen an die Objekte und macht sie sich gefügig. Das Leben der Natur nimmt seinen Lauf innerhalb eines schmalen Strombettes. Die Weite und Gelöstheit impressionistischer Landschaftsempfindung weicht einer energiegeladenen Spannung, die nicht selten etwas Beklemmendes besitzt. Dem diesseitsfreudigen Daseinswillen Corinths steht in der Formenstarre Feingerscher Zeichnung ein Weltgefühl gegenüber, das eher von Lebensangst erfüllt, lebensverneinend ist *).

Die aus der Einzelanalyse gewonnenen Beobachtungen mögen zusammengefaßt und womöglich erweitert werden, um den Gegensatz impressionistischer und expressionistischer Zeichnung prägnant herauszuschälen.

---

*) Vgl. H a n s W e i g e r t: Die Stilstufen der Deutschen Plastik von 1250 bis 1350. S. 29 u. S. 96.

Von wo immer man mit der Betrachtung der einzelnen Bildgegenstände beginnen mag, man wird immer zu demselben Ergebnis gelangen. Auf den ersten Blick verrät sich der ausgesprochen malerische Charakter der impressionistischen Zeichnung. Ein Kopf z. B. wird nicht aus einzelnen Teilen zusammengesetzt, sondern er wird als Masse empfunden, in der die Details locker drinsitzen, vor oder zurückspringend, je nach ihrem Helligkeitsgrad. Dasselbe gilt von der Ganzfigur und zumal von mehrfigurigen Zeichnungen. Ehe man bei Slevogt eine einzelne Person herausgreift, wird man in das unruhige Geflimmer des Ganzen hineingerissen, das, ein Gewoge vielfach gestufter Töne, über die Blattgrenzen hinauszufluten schein. Das Licht wirkt insbesondere in der Landschaftszeichnung als vereinheitlichender Faktor. Die Expressionisten beziehen unter Umständen auch das Licht in ihre Rechnung ein, arbeiten aber auf gröbere Wirkung hin. Sie vernachlässigen bewußt die zwischen den Kontrasten der Schwarz-Weiß vermittelnden Übergänge, die den Reiz der impressionistischen Zeichnung ausmachen und ihr eine eigentümlich schwebende Stimmung verleihen. Hier und da der weitmaschigen Textur eingestreute Schwärzen besitzen etwas selten Kostbares. Wie denn die Tonigkeit auch zur stofflichen Charakterisierung dient.

Natürlich kommt die impressionistische Zeichnung nicht ohne jegliches Lineament aus. Am ehesten vielleicht noch in der Darstellung der Landschaft, wo dem formauflösenden Einfluß der Atmosphäre ein vorzüglicher Platz eingeräumt wird. Die Behandlung der menschlichen Gestalt verlangt als solche schon eine Zurückdämmung des allzu unbegrenzt Verfließenden. So läuft der ausgesprochen malerischen Tendenz, wie sie unverhohlen namentlich im Spätwerk Corinths zum Ausbruch gelangt, eine Richtung der Zeichnung parallel, die stärker die rein zeichnerisch-linearen Werte betont. Auch letztere ist, wie sich versteht, ohne weiteres von der Zeichnung der Expressionisten zu unterscheiden. Sie ist zwangloser angelegt und verzichtet ungern auf jegliche Beihilfen modellierender Schraffur. Der Kontur verläuft weich rundlich, wie vor allem in Aktzeichnungen Corinths zu beobachten ist, dabei ohne jede Prätention. Er erwächst aus bewegtem Auf- und Abschwellen ineinander greifender Linien vor unseren Augen und läuft nicht Gefahr, sich selbst gefallende Kalligraphie zu werden, wie z. B. in der klassizistischen Zeichnung.

Der expressionistische Zeichner packt derber zu. Er arbeitet nicht mit lockeren Kurvenschwüngen, sondern läßt harte Flächen gegeneinander stoßen. In Porträtzeichnungen Pechsteins scheint geradezu das Knochengerüst des Kopfes freigelegt zu sein. Wie die Gesamtform verläuft auch die Binnenzeichnung gewaltsam eckig umbrechend. Grell kontrastierende Schattenlagen behaupten sich innerhalb fest gezogener Grenzen und betonen durch ihre offenen Strichlagen das Gegeneinander der verschiedenen Formrichtungen. Am konsequentesten behandelt Schmidt-Rottluff seine Köpfe, die er aus einzelnen Klötzen zusammenbaut. In der Aktzeichnung wird dasselbe Formprinzip erkennbar. Auch hier rafft ein ordnender Wille die Details zusammen und zwängt sie zwischen stark vereinfachende Konturen. Wie der Oberkörper zwischen zwei

schräg aufeinander zulaufende Geraden gespannt wird, sodaß eine harte Einknickung in der Hüfte entsteht, so werden auch die einzelnen Gliedmassen schematisch umrissen, in den Gelenkansätzen hart umbrechend. Der Betrachter der Zeichnung wird zu schneller Aufnahme genötigt und kommt, ohne es zu merken über Probleme weg, die dem Impressionisten besonderen Studiums würdig schienen. Letztere ließen sich Zeit, der Wölbung eines Schenkels zu folgen, seinem Herauswachsen aus der Tiefe des Raumes, wie er vorkommend zurückliegende Teile des Körpers überschneidet usw. Die Körperbildung in expressionistischen Zeichnungen wirkt demgegenüber eigentümlich sperrig, ohne rechtes Volumen und allzu summarisch. Eine Wirkung, die freilich beabsichtigt ist. Hofersche Blätter schöpfen ihren Reiz gerade aus der Zurückhaltung, die dem Wissen um kompliziertere Formverhältnisse zum Trotz geübt wird. Dem asketischen Formideal entspricht die Reduzierung des technischen Mittels, das nur das Notwendigste hergibt, Oberflächenreize beiseite läßt.

Gegenüber impressionistischen Zeichnungen ist ihr flächenhafter Charakter hervorzuheben, der sich nicht nur auf die Modellierung der Figuren in Licht und Schatten erstreckt. Er gelangt erst zum Austrag innerhalb des Blattganzen, um das sich die Impressionisten wenig kümmerten. Das wird besonders deutlich durch einen Vergleich mehrfiguriger Kompositionen.

Es ist vielleicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, in der impressionistischen Zeichnung werde die Anordnung der Figuren dem puren Zufall überlassen. Als Liebermann seine Studie zum „Barmherzigen Samariter" machte, wird er sicher nicht ganz ohne Überlegung gehandelt haben. Es trifft sich, daß der Rückenkontur des zu dem vor ihm sitzenden Kranken gebeugten Samariters den oberen Rand des querrechteckigen Formates parallelläuft. Im Grunde interessiert nur die Aktion der Figuren, die unabhängig von den Rahmenleisten besteht. In dem Gemälde in Köln ist das Format in die Höhe gezogen. Unsere Gruppe sitzt im Vordergrund einer in die Tiefe sich erstreckenden Waldlandschaft. Ein paar weitere Figuren im Mittelgrund kommen als Füllsel hinzu. Corinths „Studie zu Potiphar" besitzt in der Tuschezeichnung wie in der Radierung eine Geschlossenheit, die das Gemälde vermissen läßt. Wie überhaupt die Stärke der Impressionisten in der flotten Skizze liegt. Ein Aquarell Slevogts „Der verlorene Sohn" gibt in konzentrierter Fassung mehr als das bekannte Triptychon gleichen Vorwurfs aus seiner Frühzeit. Es ist in seinem Aufbau äußerst gefestigt. Alles ist in die Begegnung von Vater und Sohn gelegt, die in der Mitte des Blattes zusammentreffen. Die Gruppe findet eine wirksame Stütze in der Aufgabe einer vertikalaufsteigenden Hauswand am linken Bildrand, von wo her der Alte wohl herangeeilt ist. Nach rechts zu öffnet sich ein Fernblick in weite Gebirgslandschaft. Wie weit bleibt das Blatt gleichwohl von dem strengen Aufbau expressionistischer Zeichnung entfernt!

Das typische Gegenbeispiel ist ein Holzschnitt von Rohlfs, der sich auf das Figurenmotiv als solches beschränkt: stehend der gebeugte Alte, der seinen vor ihm knieenden Sohn die Rechte aufs Haupt legt. Beide Gestalten stark

typisiert und in einprägsamer Silhouette vor die Fläche gesetzt, auf die sie zugeschnitten sind. Landschaftliches Beiwerk ist, als solches kaum erkennbar, ornamenthaft stilisiert, Schmuck der Hintergrundfläche.

Expressionistische Zeichnungen ruhen, auch wo sie dynamisch bewegt erscheinen, in sich selbst. Auf gelungene Kompositionen läßt sich der Albertische Begriff der concinnitas anwenden. Wobei man nicht nur an Figurenbilder zu denken braucht. Auch eine Landschaft Feiningers ist ein geschlossenes Gebilde und trägt in der Zusammenfügung fugenhaft verzahnter Details den Charakter des Notwendigen.

Die Impressionisten haben alle Taschen voll und wissen nicht, wohin mit ihrem Reichtum. Sie fühlen sich erst in ihrem Element, wenn sie alle einengenden Fesseln abstreifen und ihren sprudelnden Einfällen freien Lauf gewähren. Die Komposition mit zwei oder drei Figuren, worin die Hauptstärke der Expressionisten liegt, ist nicht eigentlich ihre Sache. Slevogt öffnet erst in den Illustrationen alle Schleusen und kann sich nicht genug tun. Welch ein Gewimmel von Figuren, die von überall her heranströmen! Die Zeichnung scheint außerstande, die ganze Fülle zu fassen. Sie vermittelt nur einen Ausschnitt des jenseits der Bildränder sich fortsetzenden Lebens. Ein Eindruck, der durch die skizzenhafte Vortragsweise bestärkt wird. Corinth in seinem Spätwerk geht darin noch weiter.

Beim jüngeren Beckmann mag man nicht selten eine ähnliche Empfindung verspüren. Auch er läßt seine dichtgedrängten Figuren häufig vom Bildrand überschnitten werden, beabsichtigt jedoch entgegengesetzte Wirkung. Die rahmende Funktion des Bildrandes erhält gerade in seinen Werken eine gesteigerte Bedeutung und unterstreicht die nichts weniger als willkürliche Fügung des Ganzen. Dadurch tritt an die Stelle ungebundenen Verströmens ins Weite vollgepfropfte Enge, die beklemmt.

Damit verbindet sich eine Verlangsamung des Bewegungstempos der handelnden Personen. In Slevogtschen Zeichnungen fällt stets ungeheuer viel vor. Die Bildbühne ist mit Figuren überfüllt. Ein Effekt, der durch den relativ kleinen Maßstab der Figuren gefördert wird. Häufig kontrastiert die Aktion weniger hervorgehobener Personen gegen Massenszenen in der Tiefe des Raumes. Dazu kommt die leidenschaftlich erregte Mimik der heftig gestikulierenden Akteure. Die Expressionisten reduzieren nicht nur die Zahl der an der Szene Beteiligten, sodaß der Bildplan von vornherein übersichtlicher erscheint, sondern beschränken auch den Reichtum der Bewegungsmöglichkeiten. Es begegnen seltener gewagte Verkürzungen. Man kommt in der Mehrzahl der Fälle mit den Grundstellungen der Vorder- und Seitenansicht aus. Das Gebärdenspiel ist sparsamer bemessen und wirkt dadurch gewichtiger. Die Einzelgebärde wird markanter herausgearbeitet, zuweilen übersteigert, wodurch sie sich um so nachhaltiger einprägt. Sie entspringt nicht momentanem Affekt, sondern regt sich schwerfällig und erstarrt wie zu ewiger Dauer. In ihrem primitiven Zug fängt sich zages Hinübertasten von Mensch zu Mensch. Nichts vermöchte sein Einsamsein eindringlicher ins Bewußtsein zu rücken. Auch das

Mienenspiel wird leblos. Der Ausdruck der Köpfe gerät ins dumpf Vorbewußte. Maskenhafte Starre verdeckt jegliche individuelle Regung. Zuweilen lauert eine fieberhafte Spannung dahinter, die nicht zum Ausbruch gelangt. Nicht selten begegnet ein grimmassierendes Lächeln. In leichter Typisierung des Ausdrucks trifft sich selbst ein etwas abseits stehender Künstler wie Kokoschka, in allen Nerven vibrierend, mit den Absichten dieser Generation.

Das Erlahmen der Bewegungsenergien und, vom Geistigen her gesehen, eine Verstumpfung des Ausdrucks, die in der Darstellung mehrfiguriger Szenen am sinnfälligsten erscheint, findet sich ebenso auf allen anderen Stoffgebieten. Man vergleiche etwa die Radierung eines „Tigers" von Slevogt mit einer Zeichnung Marcs, die denselben Gegenstand behandelt.

Der Ausdruck im weitesten Sinne des Wortes ist ein anderer geworden. In Zeichnungen Slevogts gelangt ein überschäumendes Kraftgefühl zum Ausbruch, das an den Darstellungsstoff so wenig wie an die Darstellungsmittel gebunden ist. Gewiß sind nicht umsonst wildbewegte Kampfszenen, in denen es toll dahergeht, ein bevorzugtes Motiv. Jedoch äußert sich in Tierskizzen und, überschreitet man die Grenzen der zeichnerischen Technik, in Landschaftsstudien, Stilleben, derselbe ungestüme Lebensdrang, der die Welt schön findet und trunken sich ihrer Schönheit hingibt. Mit welch fanatischer Lebensgier und häufig wie wahllos bemächtigt Corinth sich jedes Objektes! Die Expressionisten demgegenüber geben die gegenständliche Erscheinungswelt, aus deren Formenformat die meisten von ihnen schöpfen, nicht preis, zweifeln aber an ihrer Gültigkeit schlechthin. An die Stelle naiven Frohsinns tritt formelhafte Strenge. Der über die Ufer quellende Strom wird eingedämmt. Die sorglos heitere Stimmung impressionistischer Zeichnung weicht bitterer Skepsis. Die Welt, deren Wunder die Impressionisten gläubig hinnahmen, steckt plötzlich voll Rätselhaftigkeit, die zu deuten vergeblich unternommen wird. Der deformierende Strich der Zeichnung sucht lediglich dem Tatbestand sich aufdrängender schreckhafter Visionen gerecht zu werden, und die geregelte Komposition macht das unsinnige Gemenge heterogener Dinge nur noch deutlicher bewußt. Das Leben gewährt einen verteufelt komischen Anblick, der jedoch nichts weniger als zum Lachen reizt. Dazu ist man selbst zu sehr am Geschehen beteiligt. Ein tiefer Ernst kennzeichnet die Haltung dieser Generation. Die Zeichnung der Brückeleute ist entscheidend von ihm bestimmt. Die Schwermut um Hofers herbe Gestalten prägt sich unvergeßlich ein. Beckmann wird geradezu sarkastisch. Man entdeckt zumal in seinen Kompositionen Züge, die manieristisch anmuten. Dazu würde das Fehlen jeglichen Humors passen, über den Corinth und Slevogt in erheblichem Maße verfügten. Wie tief die Erbitterung sitzt, zeigt der vorzüglich zu nennende Karikaturist der Epoche, der wie kein anderer zuvor die Schäden und die brutale Häßlichkeit der Zeit erkannt und mit entsprechend brutaler Offenheit bloßgelegt hat. George Groß hat nicht umsonst eine seiner lithographischen Folgen „Blutiger Ernst" betitelt.

Unnötig zu sagen, daß auch die expressionistische Zeichnung der Schönheit nicht entbehrt. Wie verschieden letztere von dem Schönheitsideal der Im-

pressionisten ist, wurde darzulegen versucht. Daß sie nicht absolut zu werten ist, teilt sie mit aller deutschen Kunst und verbindet die gegensätzlichen Strömungen gegenüber Frankreich, das den Gegensatz in solcher Betonung nicht kennt. Ihn an Hand von Zeichnungen und Grafik aufweisen zu wollen, dürfte vollends schwerfallen. Hatte schon den Impressionisten die Tradition im Rücken gestanden, so setzen die jüngeren Künstler das Begonnene fort. Der Ehrgeiz Renoirs und Cézannes, in der Reihe zu bleiben, hat sich scheint's auch den Jüngsten mitgeteilt und sie vor dem Schlimmsten bewahrt. Selbst der Kubismus, die übertrieben konsequente Anwendung einer Cézanneschen Malregel, wirkt nicht sonderlich outriert. Unvermittelt neben den abstrakten Werken Picassos stehen die rein linearen Zeichnungen seiner voluminösen Figuren. Ingres ist häufig als sein Vorbild genannt worden. Welcher Wohlklang steckt in der Formenklarheit Derainscher Zeichnung! Es scheint, als habe man in Frankreich nie aufgehört, nach „einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe, ohne jede Problematik, ohne jedes Aufwühlende Sujet" zu streben, die Matisse einmal als das Ziel seiner Arbeit bezeichnet hat.

Auch in Deutschland geht die Entwicklung vom malerisch Differenzierten zum Einfachen und in sich Gefestigten. Aber die ungestüme Art, die schon die deutsche impressionistische Zeichnung, allein vom häufig erzählenden Darstellungsstoff her gesehen, von der französischen abhebt, wirkt mehr oder minder stark im Expressionismus fort. Immer wieder meldet sich ein expansiver Drang, der über das in der Zeichnung als solcher Gebotene hinausstrebt und vom Beschauer verlangt, wie Nolde einmal sagt, daß er „im Rausche mitspringt". Slevogt hat bezüglich seiner Kunst eine ganz ähnliche Bemerkung gemacht *). Mit der Bewältigung rein artistischen Problems ist den Deutschen noch das Wenigste getan. Großartig, mit welcher Folgerichtigkeit Schmidt-Rottluff, wenn schon viel grobschlächtiger als Braque oder Picasso seine wuchtigen Holzschnittblätter geradezu baut. Dem tektonischen Prinzip werden Details unbedenklich geopfert. Klötze starren mit abgehackten Stümpfen. Wenn sie gleichwohl zu erschüttern vermögen, so deshalb, weil selbst hier die Gebärde hinüber, wenn immer von rührender Primitivität, versucht wird, die von Mensch zu Mensch die Verbindung schlägt. Auch hier noch dringt menschliches Geschehnis durch, ein erzählender Bildinhalt, den zu gestalten den Deutschen von jeher besonders am Herzen lag.

Vielleicht ist der Gegensatz zwischen Picasso und Munch, den Meier-Graefe jüngst in einem Aufsatz über den letztgenannten Künstler herausgestellt hat, in modifizierter Form auf das Verhältnis zwischen romanischer und germanischer Kunstauffassung überhaupt anzuwenden. Die Munch betreffenden Worte besitzen jedenfalls Geltung für das Empfinden, die Art und Weise des deutschen Künstlers allgemein, mit der Kunst umzugehen. Auch ihm ist das menschliche Bekenntnis stets Gewissenspflicht gewesen.

*) Vgl. M. Wackernagel, Max Slevogt, S. 29.

Angabe der Abbildungen.

Zu dem Kapitel: Der Darstellungsinhalt.

Liebermann, Frauenakt (Kreide, Studie zu Simson und Delila) in H. Wolff, Zeichnungen, Tfl. 69.

– Der barmherzige Samariter. (Kreide, Studie zum Gemälde.) 1910, in H. Wolff, Zeichnungen, Tfl. 85.

Jäger mit Hunden (Kreide) 1913, in Wolff, Zeichnungen, Tfl. 87 (vgl. auch Radierung in „Zeitschrift f. bild. Kunst" 1915, S. 129; Zeichnung S. 151/2 ebenda; Aktstudie hinter S. 152).

Corinth, Perseus und Andromeda (Bleistift) in „Das Kunstblatt" 1931, S. 196/7.

– – Susanna und die beiden Alten (Bleistift) 1916, in Biermann, Der Zeichner L. C., Tfl. 64.

Beckmann, „Hölle" (Lith.) in Cicerone 1920.

Zu dem Kapitel: Das Porträt.

Corinth, Selbstporträt, (Radierung) 1919, in Corinth u. Hausenstein, Corinth . . . Titelbild.

Heckel, Selbstbildnis, 1919, (Holzschnitt), in Bilderhefte J. B. Neumann, Berlin, 1920, S. 10.

Slevogt, Die Mutter des Künstlers (Radierung) 1911, in Waldmann, Slevogts graf. Kst., Tfl. 45.

Zu dem Kapitel: Der Akt.

Corinth, Skizze zur „Andromeda" (Bleistift) 1910, in Biermann, Der Zeichner L. C., Tfl. 48.

Schmidt-Rottluff, Frau mit aufgelöstem Haar (Holzschnitt) 1913, in Valentiner, K. Schmidt-Rottluff, Abb. 23.

Corinth, Aktstudie (Bleistift) 1912, in Bierman, Der Zeichner L. C., Tfl. 58.

Kirchner, Nacktes Mädchen auf Teppich (Bleistift) in „Genius", 1920, S. 229.

Corinth, Liegender Akt (Radierung) 1912 in C. Glaser, Die Grafik der Neuzeit, S. 480.

Beckmann, Liegender Akt (Radierung) in „Kunst und Künstler" 1923.

Zu dem Kapitel: Mehrere Akte. — Aktkomposition.

Liebermann, Badende Knaben (Bleistift) 1909, in „Grafische Künste", 1917, S. 12, Abb. 11.

– – Der barmherzige Samariter (s. o.).

Corinth, Kampf des Odysseus mit den Freiern (Bleistift) in Singer, Zeichnungen, S. 6.

Corinth, Theseus und Ariadne (Radierung) in Waldmann, Die Kunst des Realismus und Impressionismus, Tfl. XII.

Kirchner, Drei Badende in Wellen (Kreise) 1913, Grohmann, Zeichnungen, Tfl. 51 (vgl. auch Kirchner, Drei Badende in Welle (Lirbo) 1912, Glaser, Grafik d. Neuzeit, S. 542.

Zu dem Kapitel: Tiere.

Corinth, Pantherstudie (Bleistift) 1917, in Biermann, Der Zeichner L. C., Tfl. 66.
Kirchner, Ziegenherde (Blei und Feder) 1918, in Grohmann, Zeichnungen, Tfl. 77.
Slevogt, Fressender Löwe (Radierung) 1915, in Waldmann, Slevogts graf. Kunst, Tfl. 66.
— Leopard (Radierung) 1915, in Waldmann, Slevogts graf. Kunst, Tfl. 68.
Liebermann, Schäferhund (Kreide) 1915, in Wolff, Zeichnungen, Tfl. 89.

Zu dem Kapitel: Die bekleidete Figur (Einzelfigur).

Corinth, Unser Knecht Franz (Radierung) 1919, in Corinth u. Hausenstein, Corinth . ., S. 47.

Mehrere Figuren.

Liebermann, Gedränge um die Verkaufsstände in der Judengasse (Kreide) 1908, in H. Wolff, Zeichnungen, Tfl. 74.
Kirchner, Straßenszene (Feder) 1913, in Grohmann, Zeichnungen, Tfl. 47.
— Straßenszene (Radierung), in „Genius", 1920, S. 261.
— Herr und Dame, in „Genius", 1920, S. 232.
— Wittenbergplatz in Berlin (Feder) 1915, in Grohmann, Zeichnungen, Tfl. 66.
Großmann, Potsdamer Platz (Radierung), in Glaser, Grafik der Neuzeit, S. 534.
Heckel, In der Straßenbahn (Radierung) 1916, in Glaser, Grafik d. Neuzeit, S. 537.

Zu dem Kapitel: Szenen erzählenden Inhaltes.

Slevogt, Cellini (Straßenzeichnungen) 1913, in Waldmann, Slevogts graf. Kunst, Tfl. 52 ff.
Kirchner, Szene aus 1001 Nacht (Feder und Buntstift) 1915, in Grohmann, Zeichnungen, Tfl. 60.

Zu dem Kapitel: Landschaft.

Corinth, Unser Haus am Walchensee (Radierung) 1919, in Corinth u. Hausenstein, Corinth . . ., S. 17.
Heckel, Waldinneres (Radierung), in „Kunst u. Künstler", 1920.
Liebermann, Landschaft bei Nordwijk (Kreide), 1910, in Wolff, Zeichnungen, Tfl. 83.

Zum Schlußkapitel.

Liebermann, Studie zum barmherzigen Samariter (s. o.).
Corinth, Studie zu Potiphar (Tusche) 1914, in Biermann, Der Zeichner L. C., Tfl. 62.
Slevogt, Der verlorene Sohn (Aquarell), Wackernagel, M. Slevogt, Abb. 26.
Rohlfs, Der verlorene Sohn (Holzschnitt), in Glaser, Grafik der Neuzeit, S. 556 (vgl. auch Rohlfs, Der verlorene Sohn (Holzschnitt) übermalt, 1922, in Uphoff, Rohlfs, Abb. 31.

Literatur-Verzeichnis.

Waldmann, E., Die Kunst des Realismus und Impressionismus im 19. Jahrhundert. Prop. Verlag Berlin, 1927.
Einstein, C., Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1928. 2. Aufl.
Glaser, Curt, Die Grafik der Neuzeit. Bruno Cassier, Berlin 1923.

Justi, Ludwig, Deutsche Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts. J. Baruh, Berlin 1919.
Hausenstein, Wilhelm, Über Expressionismus in der Malerei. E. Reiß' Verlag. Berlin 1920.
Hartlaub, Gustav, Die neue deutsche Grafik. E. Reiß' Verlag, Berlin 1920.
Glaser, Curt, Die neue Grafik, „Kunst und Künstler", 1920, S. 53.
Friedländer, M., Der Holzschnitt. „Kunst und Künstler", 1920, S. 53.
Friedländer, M., Der Holzschnitt. „Kunst und Künstler", 1922, S. 259.
Pauli, Gustav, Die Radierung. „Kunst und Künstler", 1922, S. 266.
Glaser, Curt, Die Lithographie. „Kunst und Künstler", 1922, S. 276.
Purrmann, Hans, Formlose Notizen über Grafik. „Kunst und Künstler", 1922, S. 272.
Westheim, Paul, Das Holzschnittbuch. Potsdam 1921.

M. Beckmann.

Kaiser, Hans, M. Beckmann. Berlin 1913.
Hausenstein, Glaser, Meier-Graefe, Fraenger, Max Beckmann. München, Piper 1924.
Glaser, Curt, Max Beckmann. „Kunst und Künstler", 1923, S. 311.
Glaser, Curt, Max Beckmann, „Kunst und Künstler", 1929, S. 223.
Schmidt, P. F., Neue Grafik von M. Beckmann. „Cicerone" 1923, S. 180.
Schmidt, P. F., Max Beckmanns „Hölle". „Cicerone" 1920, S. 841.

L. Corinth.

Corinth, L., Das Erlernen der Malerei. 3. Aufl. Berlin. Paul Cassirer, 1920.
Corinth, L., Selbstbiographie. Leipzig, Hirtzel, 1926.
Biermann, Georg. L. Corinth. Velhagen und Clasing, Leipzig 1913. 1. Aufl.
Kuhn, Alfred, L. Corinth, Prop. Verlag Berlin 1925.
Singer, H. W., Zeichnungen von L. Corinth, Leipzig 1922.
Biermann, Georg, Der Zeichner L. Corinth. Arnold, Dresden, 1922.
Schwarz, Karl, Das grafische Werk von L. Corinth, Berlin 1917. 1. Aufl.
Corinth u. Hausenstein, Von Corinth und über Corinth, Seemann, Leipzig, 1921.
Kuhn, Alfred, Corinth als Grafiker. „Kunst und Künstler" 1924, S. 199 u. 244.
Schwarz, Carl, Corinth als Grafiker. „Die Kunst", 1918. S. 362.

Lyonel Feininger.

Wolfradt, Willy, Lyonel Feininger, „Cicerone" 1924, S. 163.
Schardt, H., Natur und Kunst in der neuen Malerei. „Das Kunstblatt" 1922, S. 96.
Feininger, Lyonel, Brief aus dem Jahre 1917, „Das Kunstblatt" 1931.

Rudolf Großmann.

Hausenstein, W., Rudolf Großmann. „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.
Scheffler, Karl, Bildniszeichnungen von Rudolf Großmann, „Kunst und Künstler" 1923, S. 315.

George Groß.

Wolfradt, Willy, George Groß, „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.
Scheffler, Karl, George Groß, „Kunst und Künstler" 1924, S. 182; 1929, S. 269.

Erich Heckel.

Schiefler, Gustav, Erich Heckels grafisches Werk. „Das Kunstblatt" 1918, S. 283.
Schmidt, P. F., Erich Heckels Anfänge. „Zeitschrift für bildende Kunst" 1919/20, S. 257.
Scheffler, Karl, Erich Heckel, „Kunst und Künstler" 1918, S. 249.
Sydow, E. v., Erich Heckel als Grafiker. „Cicerone" 1921, S. 1.

Karl Hofer.

Reifenberg, Benno, Karl Hofer, „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1924.

Ernst Ludwig Kirchner.

Schiefler, Gustav, Die Grafik Ernst Ludwig Kirchners bis 1924, Euphorienverlag, Berlin 1925.
Grohmann, Willy, Zeichnungen von E. L. Kirchner. Arnold, Dresden 1925.
Marsalle, L. d., Über Zeichnungen Kirchners, „Genius" 1920.
Marsalle, L. d., Über Kirchners Grafik, „Genius" 1920, S. 251.

Paul Klee.

Wedderkop, H. W., Paul Klee. „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.
Hausenstein, Wilhelm, Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters. Kurt Wolff.

Oskar Kokoschka.

Westheim, Paul, Oskar Kokoschka, Paul Cassirer, Potsdam 1918. 2. Aufl. 1925.
Westheim, Paul, Der Zeichner Kokoschka. „Das Kunstblatt", 1921, S. 321.

Max Liebermann.

Rosenhagen, Max Liebermann, Velhagen & Clasing, Leipzig 1900.
Scheffler, Karl, Max Liebermann.
Singer, H. W., Zeichnungen von Liebermann, Leipzig 1912.
Wolff, Hans, Zeichnungen von Max Liebermann. Arnold, Dresden 1922.
Schiefler, Gustav, Das grafische Werk von Max Liebermann. Berlin 1914.
Friedländer, Max Liebermanns grafische Kunst. Dresden 1920.
Waldmann, Emil, Max Liebermann als Zeichner. „Die grafischen Künste" 1917, S. 1.
Hancke, Erich, Liebermanns Zeichnungen. „Kunst und Künstler" 1916, S. 347.
Scheffler, Karl, Max Liebermann als Zeichner. „Kunst und Künstler" 1912, S. 342.
Friedländer, Max, Zeichnungen von Max Liebermann, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1916, S. 281.

Otto Müller.

Westheim, Paul, Otto Müller. „Das Kunstblatt", 1918, S. 129.
Wolfradt, Willy, Otto Müller. „Das Kunstblatt", 1922, S. 152.

Emil Nolde.

Sauerlandt, Max, Emil Nolde. Kurt Wolff, 1919.
Sauerlandt, Max, Noldes Briefe von Furche-Verlag.
Schiefler, Gustav, Das grafische Werk Noldes von 1910—1925. Berlin 1925.
Sauerlandt, Max, Emil Nolde. „Zeitschrift für bildende Kunst", 1914, S. 181.
Schmidt, P. F., Emil Nolde. „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1929.

Max Pechstein.

Biermann, Georg, Max Pechstein. „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.
Heymann, Walter, Max Pechstein. München 1916.
Osborn, Max, Max Pechstein. 1923.
Fechter, Paul, Das graphische Werk Max Pechsteins. Berlin 1921.
Hausenstein, Wilhelm, Max Pechstein. „Deutsche Kunst und Dekoration". 1918.
Fechter, Paul, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins. „Deutsche Kunst und Dekoration". 1927, S. 3.

Hans Purrmann.

Glaser, Curt, Hans Purrmann. „Kunst und Künstler". 1918, S. 453.

Christian Rohlfs.

van der Briele, Wolfgang, Christian Rohlfs, Dortmund 1921.
Uphoff, Carl Emil, Christian Rohlfs. „Junge Kunst", Klinkhardt & Biermann, 1923.
Redslob, Edwin, Christian Rohlfs. Velhagen & Clasings Monatshefte, 1926.

Carl Schmidt-Rottluff.

Valentiner, Carl, Karl Schmidt-Rottluff. „Junge Kunst", Leipzig 1920.
Schapire, Rosa, Das graphische Werk Schmidt-Rottluffs. Euphorion-Verlag, Berlin 1923.
Dirksen, V. A., Karl Schmidt-Rottluff. Hamburg 1921.
Coellen, Karl Schmidt-Rottluff. „Das Kunstblatt", 1917, S. 321.

Max Slevogt.

Voll, Carl, Max Slevogt. München 1912.
Alten, W. v., Max Slevogt. Bielefeld u. Leipzig 1926.
Wackernagel, Martin, Max Slevogt. M. Gladbach 1926.
Waldmann, Emil, Max Slevogt, Bruno Cassirer. Berlin 1923.
Waldmann, Emil, Max Slevogts graphische Kunst. Dresden 1921.
Guthmann, Johannes, Scherz und Laune, Cassirer, Berlin 1920.
Waldmann, Emil, Max Slevogt als Illustrator. „Die graphischen Künste", 1912, S. 25.

Lebenslauf.

Ich, Ludwig Chastinet, bin geboren am 6. Februar 1909 in Wolbeck i. W. als Sohn des prakt. Arztes Dr. Matthias Chastinet und seiner Ehefrau Maria geb. Drüen. Ich besuchte die Domschule in Münster und das Gymnasium Paulinum, das ich mit dem Abitur im Februar 1928 absolvierte. Anschließend studierte ich an den Universitäten in Münster, Berlin und München Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturgeschichte. Das kunstgeschichtliche Studium wurde ergänzt durch praktische Ausübung der Malerei. (Werner Heuser, W. Röhricht, H. Troendle.) Das Sommersemester 1929 verbrachte ich an der Düsseldorfer Kunstakademie.

Von den Universitätslehrern, denen ich besondere Förderung verdanke, seien genannt: W. Weisbach, W. Pinder, K. Wilhelm-Kästner, K. Lehmann-Hartleben, Günther Müller.

Mein Lehrer im Hauptfach war vorzüglich Herr Prof. Martin Wackernagel, Münster. Unter seiner Anleitung und stetigen Förderung entstand die vorliegende Dissertation. Ihm gegenüber fühle ich mich zu besonderem Danke verpflichtet.